苍凉与世故

[美] 李欧梵 著

上海三联书店

本书以牛津大学出版社二〇〇六年出版的《苍凉与世故：张爱玲的启示》为主体，又合并了牛津大学出版社二〇〇六年出版的《又一城狂想曲》的部分内容，以及作者最新发表的关于张爱玲的几篇文章。前半部分谈论张爱玲，苍凉代表了张爱玲自己的美学观点，世故则体现了作者对张爱玲的看法。后半部分则是作者在香港生活的所思所行，对于作者来说，在资本主义全球化的冲击下，仍能够坚持阅读、观察和思考，既是一种欢喜，也是一种失落？


上架建议：人文
ISBN 978-7-5426-2816-9
9 787542 628169 >
定价：29.00元

苍凉与世故

[美] 李欧梵 著

上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

苍凉与世故/(美)李欧梵著. —上海:上海三联书店,2008.6

ISBN 978-7-5426-2816-9

Ⅰ. 苍…　Ⅱ. 李…　Ⅲ. 张爱玲(1920~1995)-小说-文学研究　Ⅳ. I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 057783 号

苍凉与世故

著　　者 / [美]李欧梵

责任编辑 / 戴　俊
特邀编辑 / 王轶华
封面设计 / 董红红
版式设计 / 高静芳

出版发行 / 上海三联书店
(200031)中国上海市乌鲁木齐南路 396 弄 10 号
http://www.sanlianc.com
E-mail:shsanlian@yahoo.com.cn
印　　刷 / 山东德州新华印务有限责任公司印刷

版　　次 / 2008 年 6 月第 1 版
印　　次 / 2008 年 6 月第 1 次印刷
开　　本 / 787×1092　1/16
字　　数 / 196 千字
印　　张 / 17.5

ISBN 978-7-5426-2816-9/G·918

定价:29.00 元

目 录



张爱玲的启示

张爱玲的启示



张爱玲笔下的日常生活和“现时感”

1　日常生活面面观

在张爱玲的散文集《流言》初版里附有一张她的照片，据柯灵回忆，相片下还有一句题词：“有一天我们的文明，不论是升华还是浮华，都要成为过去。然而现在还是清如水明如镜的秋天，我应当是快乐的。”[①]明眼的人一看就知道，这两句话出自她的小说集《〈传奇〉再版自序》，是把原文中的两句话串连在一起的，在这篇序的第一段，她谈到去报摊看自己的书销路如何，不禁自励道：“出名要趁早呀！来得太晚的话，快乐也不那么痛快。”然后又催自己：“快，快，迟了来不及了，来不及了！”在第二段她才讲出一番“大道理”：

> 个人即使等得及，时代是仓促的，已经在破坏中，还有更大的破坏

① 柯灵：《遥寄张爱玲》（写于1984年11月22日），刊《读书》（1985年第4期），后收于柯灵《文苑漫游录》，香港三联书店，1988，页48。

要来。有一天我们的文明，不论是升华还是浮华，都要成为过去。如果我最常用的字是“荒凉”，那是因为思想背景里有这惘惘的威胁。[①]

一直到全文的最后，她才说出“然而现在还是清如水明如镜的秋天，我应当是快乐的”这句话来，也为上段出名须趁早的虚荣心态作了一个注解。然而，这仍然像是一种“及时行乐”的人生哲学，未免引起不少人的非议，更遑论她的“政治不正确”——竟无“感时忧国”的精神。[②] 然而这段序言对张爱玲至关重要，她的多篇散文皆是为这个人生哲学来作阐释和注解；这些话语，看来十分琐碎，但如果放在一种“现代性”（modernity）的理论框架来审视，则可发现张爱玲是中国现代文学中少有的“现代感”极强的作家，恰是由于她掌握了这个“现时”（present，now）的深层意义。

一

且让我们先从张爱玲在一九四五年四月发表的一篇文章《我看苏青》[③]谈起：

张爱玲自己承认：“这篇文章本来是关于苏青的，却把我自己说上许多。”她和苏青似乎所见略同（其实张爱玲的观点远较苏青《结婚十年》中的平铺直叙有深度），都觉得她们身处的“这时代本来不是罗曼蒂克的”，然而张爱玲却为这个“非罗曼蒂克”[④]的心态作了一个存在主

---

① 张爱玲：《〈传奇〉再版自序》，《张爱玲典藏全集》第八卷（台北：皇冠，2001），页30。

② 最著名的当然是迅雨（傅雷）那篇名文《论张爱玲的小说》（1944年）。

③ 《天地》第19期，未收入《流言》，后来收入她的《余韵》（台北：皇冠，1987；1990年四版），页81—99。亦收入《张爱玲典藏全集》第八卷〈散文卷一〉，页260—277。

④ 耿德华（Edward Gunn）在其著作《不受欢迎的缪斯》（*Unwelcome Muse*）（New York：Columbia University Press，1980），论《抗战时期张爱玲的小说》，即从此观点出发，中译文（王宏志译）收入郑树森编：《张爱玲的世界》（台北：允晨文化，1989），页49—87。

义式的注解：

> 生在现在，要继续活下去而且活得开心，真是难：所以我们这一代人对于物质生活，生命的本身，能够多一点明了和爱悦，也是应当的，而对于我，苏青就象征了物质生活。

在这段话和这篇长文中，张爱玲并没有解释什么是"物质生活"，只说它是"与奢侈享受似是不可分开的"，但又没有进一步解释。以"后现代"的角度看来，这当然指的是商品和消费，然而张爱玲虽在文中提到她初次领略到百货公司购物是一种"消遣的好方法"，却没有在购物方面着墨许多。她那个时代毕竟还是资本主义文化在上海初兴的时代，对于"消费文化"尚未达到如今以消费为欲望和生活的程度。所以我认为她所谓的物质生活，指的不仅是奢侈享受，而是一种日常生活的世俗性，而世俗的定义是和钱分不开的，因此她在此文中说：她和苏青"都是非常明显地有着世俗的进取心，对于钱，比一般文人要爽直得多"。中国古今文人可以穷而酸，但绝不肯定金钱的价值，而张爱玲似乎早已具备一种"小资"的情操，甚至觉得她自己天生俗骨，甚至"俗不可耐"。[①]无怪乎近年来张爱玲的作品在中国一直畅销不衰，甚至成为"小资"白领和"波波族"[②]的宠物。

如果张爱玲的作品意义仅止于此，则没有继续讨论的余地了。在她眼中，世俗的物质生活显然并不仅是一种经济行为而已，而有其他更广泛和深层的意义。

---

① 张爱玲：《张爱玲典藏全集》第八卷，页269。关于张爱玲的"世俗性"，王安忆亦有同感，见其《世俗的张爱玲》一文，收入刘绍铭、梁秉钧、许子东编：《再读张爱玲》（香港：牛津大学出版社，2002），页269—274。

② 所谓波波族出自大卫·布鲁克斯（David Brooks），《天堂里的波波》（*BoBos in Paradise*）. BoBo 指的是 Bohemians 波西米亚和 Bourgeois 布尔乔亚的综合体。

综观张爱玲在一九三九至四七年写的散文,特别是收集在《流言》中的文章,不难发现内中的主题就是日常生活的衣食住行。《更衣记》谈的是从古至今时装的演变,《公寓生活记趣》顾名思义讲的是她幼时在上海住的公寓,虽然大楼里住了中外各色各样的人,她却更喜欢听公寓外的"市声";《道路以目》谈的是"行",特别是寒天清早行过的小饭铺、人行道上的小火炉、深夜橱窗里的模特儿,和霞飞路西洋茶食店中的蛋糕;很自然地也由"行"扯到"食";《有女同车》中的素描背景是电车,物则是电车上的女人;《童言无忌》中自小标题是:钱、穿、吃、上大人,和弟弟;《说胡萝卜》中谈的又是吃——萝卜煨肉汤;《私语》更是一篇日常生活回忆总其大成的文章,内中除了亲戚人物外,谈的最多的依然离不了食衣住行,甚至把其中的色香味都描绘得淋漓尽致,特别是松子糖——"松子仁舂成粉,搀入冰糖屑——喂给生病的弟弟",让人联想到普鲁斯特(Marcel Proust)的《追忆似水年华》中的"petite Madeleine";她也写到其他日常生活的细节,诸如"母亲回来的那一天我吵着要穿上我认为最俏皮的小红袄";给天津的一个玩伴"描写我们的新屋,写了三张信纸,还画了图样";父母离婚后她的颠沛流离,在母亲的公寓里第一次见到的地上的瓷砖浴盆和煤气炉子,"我非常高兴,觉得安慰了";还有在父亲家被禁闭在空房里,想到家里楼板上反照的蓝色的月光。一切都和她私人的日常生活有关。

我之不厌其详地举出上面一系列张爱玲描写食衣住行的例子,为的是阐明日常生活这个主题在她作品中的主要地位。一般来说,日常生活的食衣住行是最单调的主题,因为它脱离不了"日常"(quotidian)行为习惯的重复,然而在张爱玲笔下,它们却代表了都市生活中的一种"文明的节拍",充满了五光十色的刺激,这就是她所熟悉的上海。换言之,都市文化是这个日常生活的固定场景,由私人和家庭的空间延伸

到公共的都市交通工具和街道上的人生百态。对张爱玲而言，这是同一个世界，"不论是精神上还是物质上的，都在这里了，因此对于我，精神上与物质上的喜，向来是打成一片的"。值得后世理论家注意的是：这个张爱玲的世界仍然是一个人情味极浓的"人际社会"（gemeinschaft），而非现代都市文明所建构的"理性社会"（gesslschaft）。在她的作品中，也很少提到"疏离"感（alienation），除非是自己幼时在家中与父母亲的疏离。她所描写的上海都市生活和人物，反而会使她产生强烈的归宿感，所以她作出一个宣言——"到底是上海人"，甚至在写香港时也"无时无刻不想到上海人"。[1]这种归宿感，也令她感到一种稳定和平安。

问题是她又自觉是活在"乱世"，在乱世中活下去而且活得开心，则须要一番努力，日常生活就变成了"像'双手劈开生死路'那样的艰巨大的事"，所以在《我看苏青》文末，她写下这一段挚情的文字，意义深远：

> 她走了之后，我一个人在黄昏的阳台上，骤然看到远处的一个高楼，边缘上附着一大块胭脂红，还当是玻璃窗上落日的反光，再一看，却是元宵的月亮，红红地升起来了。我想道："这是乱世。"晚烟里，上海的边疆微微起伏，虽没有山也像是层峦叠嶂。我想到许多人的命运，连我在内的：有一种郁郁苍苍的身世之感。"身世之感"普通总是自伤、自怜的意思罢，但我想是可以有更广大的解释的。[2]

① 《到底是上海人》，《张爱玲典藏全集》，第八卷，页8—9。
② 《我看苏青》，页264，276—277。

这一段说，恰好可作本文开端所引用的《传奇》和《流言》的序言中几句话的解说。"郁郁苍苍的身世之感"也就是她的"苍凉"或"荒凉"美学的来源，是一种"夕阳无限好"的情操，但她写这些文字的时候并不年老，尚不到三十岁！所以她对于时间的急促和逼迫感（"快，快，迟了来不及了！"）的感受和年岁无关，而是一种"现时"的焦虑。这一段话的另一个悖论是：她越是希望"各人就近求得自己的平安"，越是平安不得，因为她预感到这个时代和文明"已经在破坏中，还有更大的破坏要来"。

二

《流言》中的大部分文章都是发表于沦陷后的上海（一九四三年八月至一九四四年十二月），也正是在"大破坏"之中的一段喘息时间。在日本人的统治下，如何书写和发表自己的文章，并借此成名，这也是一种"现实"的考虑。也许张爱玲只能"粉饰太平"，写一些和抗日战争无关的文章（其实她在这一个时期写的作品中几乎没有提过一次日本统治），但从她的人生观角度推论，可能就因为这是一个非常时期，所以日常生活的描述和回忆更显得珍贵。

在这些散文中，她的视野与她文章所描述的人与事，似乎保持了一定的距离，这种保持距离的"隔"法，是她的写作技巧的一贯特色，在《我看苏青》一文中，她甚至认为这种态度有如"高级调情"，"可以保护自己的感情，免得受痛苦。应用到别的上面，这可以说是近代人的基本思想，结果是轻描淡写的，与生命之间也有了距离。"然而，我认为至少有一篇文章是例外——《烬余录》。

《烬余录》发表于一九四四年的二月（《天地》杂志第五期），约在

《倾城之恋》发表(一九四三年九至十月)四个月之后,二者之间的密切关系非常明显:《倾城之恋》小说的下半部就是以《烬余录》中所描写的日军侵占香港为背景;小说只不过加上了两个虚构的主人公——范柳原和白流苏——和前段的上海背景。但《烬余录》所写的时间界限则较短,一九四一年冬,地点也更集中——香港大学的宿舍和附近。[1]内中的主要人物炎樱也成了她的好友和其他散文中的主角。此篇散文更重要的意义是它把战乱和世俗的日常生活放在同一个特定的历史时空之中,因而造成了张爱玲所特有的历史视野:她不但把历史的"大叙述"或"主旋律"放在故事的背景后,甚至故意将之描写得很模糊(日本人何时开始攻打香港,如何轰炸,如何占领,只字不提),而且把日常生活的现实放于前景。然而正由于这个历史和日常生活的"错置",才使得这篇散文显得更加不凡。

描写中国人民抗日受难的故事很多,但大多是有血有泪的伤感式叙述,感人有余,但"剧力"不足,因为没有"距离感",更没有任何反讽或讽刺的意味。《烬余录》相反,文章一开始就剧力万钧,十分生动:"在香港,我所初得到开战的消息的时候,宿舍里的一个女同学发起急来,道:'怎么办呢?没有适当的衣服穿!'"[2]真是既写实又荒谬,把战争的降临看作赴宴,张爱玲这一笔就勾划出港大学生的贵族式生活。这一种"阶级"观的讽刺性并非完全出于自身经验(当时的张爱玲也可算是较穷困的上海贵族),而是出于一种荒谬的反讽(irony):请客或赴宴本是这群人的日常生活中不可或缺的习惯,但是战争——或革命——毕竟不是请客吃饭,这些华侨"上流社会"出来的"天真姑娘"

---

① 陈子善编的《流言》(杭州:浙江文艺出版社,2002)中附有与各文相关的珍贵图片,包括港大的学生宿舍"梅堂"(May Hall),现已拆,但照片中前一幢建筑仍然保存,现亦称"梅堂",见注书,页58。

② 张爱玲:《烬余录》,《张爱玲典藏全集》第八卷(台北:皇冠),页113。以下引用的页数皆出自此书。

(ingénues)非但没有想到战争,而且不知战争为何物。

读到开头的这一段,我们不难想象到一部两种类型电影的混合影片:张爱玲似乎把一个"谐闹喜剧"(screwball comedy)中的人物放在另一个战争片的场景中,像《乱世佳人》影片开头的郝思嘉(Scarlott O'Hara)一样。如果张爱玲要以此为主题写一篇小说——而不是《倾城之恋》——也大可以这句话作为开始。但这一篇《烬余录》毕竟是散文,我们不难看出:"前景"中所描绘的是一群学生的衣食住行的日常生活,尤以衣和食最重要。张爱玲一向对穿衣服极为讲究,而且也为此写过《更衣记》之类的文章,学者黄子平已有极精彩的评论,[①]我不必再作赘言。但在《烬余录》中张爱玲写的更多的是"吃的喜悦":从防御工作人员对柴米和黄豆之争,到冰淇淋、小黄饼、甜面包、三角饼、和"形迹可疑的椰子蛋糕",应吃尽吃,"所有的学校教员、店伙、律师、帮办,全都改行做了饼师"。而最荒谬的是"我们立在摊头上吃滚油煎的萝卜饼,尺来远脚底下就躺着穷人的青紫的尸首"。这一系列关于"吃"的描写并非完全出于匮乏,而是欲望的高涨,这又和一般写实小说中把中国现代战争与贫穷放在一起的写法大相径庭。

张爱玲在这篇散文中描写的是另一种真实——所谓"饮食男女"在这个非常时期的疯狂表露。除了吃之外,关于性的描写似乎着墨不多,但也写得既含蓄又大胆:一对男女领结婚证书,"一等等上几个钟头,默默对坐,对看,熬不住满脸的微笑";宿舍中的调情和狂欢,以及女学生在做爱前欲拒还迎的"不行!不吗!不,我不!"全点出来了。在文章快结束前,她作了一个结论:

---

① 黄子平:《更衣对照亦惘然》,见刘绍铭、梁秉钧、许子东编:《再读张爱玲》,页132—139。

去掉了一切浮文，剩下的仿佛只有饮食这两项。人类的文明努力要想跳出单纯的兽性生活的圈子，几千年来的努力竟是枉费精神么？事实是如此。

这一个事实本身就是一种反讽，也在不少欧洲文学和电影中得到印证。[①]战争把人身上的一切繁文缛节都剥光了，只剩下食和色的本能，但人是否又回到野蛮的兽性生活？也未必尽然。反讽的意义永远在于正反两面对比后所得到的讽刺效果，但此处讽刺的不仅是人的本性，也是文明本身。这就牵涉到另一个重大的问题：文明和野蛮两个不同世界的相互关系。

战争是否摧毁了文明，把一切夷为野蛮？如果真是如此，张爱玲的文笔就会显得有气无力了，因为在这个"基点"上已无"世故"(sophistication)可言。张爱玲描写"野蛮"的方法其实也很世故，她往往将之比作"蛮荒"——一种"原始的荒凉"，这是一个特殊的美学视角，放在这篇散文中，它的效果犹如乔伊斯(James Joyce)小说中的"显现"(epiphany)——在一个突然的时空交错点所感受到的一种近乎宗教的神秘感。譬如她写在防空洞口，从挤满了人的人头上看出去，看到的是"明净的浅蓝的天。一辆空电车停在街心，电车外面，淡淡的太阳，电车里面，也是太阳——单只这电车便有一种原始的荒凉"。这种手法不尽是写实，而是一种"显现"，令人禁不住想到这个形象的象征意义：蓝天和太阳是永恒存在的大自然，而电车恰是现代文明的产物，这个自然和文明的对比，由于战争而更显得苍凉。在日本军国主义的侵袭下，一个殖民地的现代物质文明产物——电车——被冷落在街心(大概是中

① 譬如捷克影片《严密监视的列车》(*Closely Watched Trains*)。

环),使作者感受到一种"原始的荒凉",而顿有所思:"我觉得非常难受——竟会死在一群陌生人之间么?可是与自己家里人死在一起,一家骨肉被炸得稀烂,又有什么好处呢?"这一个问题看似无奈,其实是属于修辞学上的(rhetorical),因为作者在下文中已经作了选择:愿意和一大群陌生人同被炸死,因为她在这熙熙攘攘的受难人群中感受到另一种文明——或者可叫作"人气",也就是张爱玲作品中所惯有的"人际社会"的气息的再度展现。这一股"人气"把文明将被摧毁的恐惧感也减弱了许多。换言之,张爱玲自己所谓的"荒凉"或"苍凉"绝非西方存在主义哲学或荒谬剧(theater of the absurd)中的那种存在早已失去意义的荒谬,而是恰恰相反,把这种"人气"放在一个特殊的境遇——战争——中才会显得更"苍凉",所以她说:"苍凉之所以有更深长的回味,就因为它像葱绿配桃红,是一种参差的对照。"[①]然而这个"对照",也可以是时间(历史)和空间(香港)之间的参差,意义也更重大,因为它关系到人们在特殊时期和环境的生死问题。这一种非常时期的对照,使她想到"沧海月明珠有泪,蓝田日暖玉生烟"这两句旧诗,余韵是温暖的,并不真正凄凉。所以轰炸过后当警报解除,在防空洞中等待死亡的人们又恢复了世俗的本来面目:"大家又不顾命地轧上电车,唯恐赶不上,牺牲了一张电车票。"这群香港人看来又有点像上海人了。日本人占领了香港,张爱玲对占领军管治的种种残暴只字不提,却继续写她的另一种荒谬,仍然是一种十分温暖的感觉:

看见青天上的飞机,知道我们尽管仰着脸欣赏它而不至于有炸弹落在头上,单为这一点便觉得它很可爱。冬天的树,凄迷稀薄

① 张爱玲:《自己的文章》。《张爱玲典藏全集》第八卷,页89。关于这种"参差对照"的美学,我在拙作《上海摩登》第八章中已分析甚详。同见本书《张爱玲:沦陷都市的传奇》一文。

> 像淡黄的云;自来水管子里流出来的清水,电灯光,街头的热闹,这些又是我们的了。第一,时间又是我们的了——白天,黑夜,一年四季——我们暂时可以活下去了,怎不叫人欢喜得发疯呢?

这一段的情绪是喜悦的,文明似乎又恢复了,人们又可以过着日常生活。如果没有战争,这一年四季可能过得很单调沉闷,但正因为在战争中日常的时间被打断了,才令人对日常生活感到狂喜。在《我看苏青》一文中,张爱玲把这种现代日常生活的时间观念叫作"文明的节拍":"文明的日子是一分一秒划分清楚的",而"蛮荒的日夜"却"没有钟,只是悠悠地日以继夜,夜以继日"。[①]这里所区分的是两种时间的观念:"文明的时间"以钟计时,一分一秒不差的节拍;另一种是"蛮荒的时间",没有钟表计时,日以继夜地过下去,周而复始,像是古代或史诗中的时间。除此之外,在《烬余录》中似乎又加上第三种时间:逼迫的、中断的、时静时动的时间,它似乎是介于前两者之间但更不同寻常,作一种独特的存在。如果我们回顾《倾城之恋》中的时间叙述,一开始提到白公馆的老钟比别人家的夏令时间慢了一小时,就知道是故意在指第一种"文明"的时间,也就是"现代性"的节拍了;但白公馆的人生活在旧的世界中,总是赶不上时代。后来当范柳原向白流苏在墙前大谈"地老天荒"之情的时候,影射的却是远古——历史产生之前——的时间,也暗合《我看苏青》文中所说的"蛮荒的日夜",但经过小说的艺术处理后,它变成一种神话。[②]故事后半部——日军占领香港炮火连天的段落——则是放在第三种时间的框架里来叙述的,使得故事和人物都更不同凡响。然而这是一种反常的行为,所以

① 《我看苏青》,《张爱玲典藏全集》第八卷,页265—266。

② 关于这种诠释,参见《上海摩登》第八章(香港:牛津,2001),页280—283。同见本书《张爱玲:沦陷都市的传奇》。

我们可以推测：当战争结束，正常时间恢复以后，范柳原又会不安于室，故态复萌，离家出走，[①]因为这个花花公子既不可能忍受"蛮荒的日夜"，也不会满足于"文明的节拍"。

我认为张爱玲绝不是一个"进步主义"的信徒，以为历史是直线前进的，而且"明天会更好"；恰恰相反，她连"现在"都拿不稳，更觉得在乱世中"人是最拿不稳的东西"。这种人生哲学也绝不是乐观的，甚至有点悲观的味道，甚至她的私生活也为此作了印证：她在写作巅峰时期——也就是写《倾城之恋》和《烬余录》后不久——和胡兰成结婚，婚约中有"愿使岁月静好，现世安稳"的字句，据说是胡兰成所加。[②]但不幸胡兰成也是一个花花公子，当然不安于室，二人的婚姻未几就破裂了。一九四四年九月，张爱玲在《〈传奇〉再版自序》中还说到："现在还是清如水明如镜的秋天，我应当是快乐的。"次年四月她写《我看苏青》时，却说道："生在现在，要继续活下去而且活得称心，真是难。"然而，再过一年以后呢？连这短暂的称心快乐也随风而逝了。看来她自己的生命也在模仿她的人生哲学：快乐的时间还是"短暂的，易变的、临时的"，这毕竟是"现代性"艺术的一部分，而另一部分却要追求永恒。[③]

2　日常生活与"现时性"

现在和以前多次一样，我受到自己所经验的感情所困扰，仅是

① 拙著小说《范柳原忏情录》（台北：麦田，1998）就以这个推论作故事的起点。

② 于青：《张爱玲传》，《张爱玲文集》第四卷，页455。

③ 这当然是波德莱尔对于"现代性"的经典定义。出自他的《现代生活的画家》（*The Painter of Modern Life*）一书。英译："Modernity is the transitory, the fugitive, the contingent, the half of art of which the other half is eternal immutable."

> 感受到一点都很痛苦，对于就在此时此地感到不安，对于过往从不知道的东西想要缅怀……灯光从万物中悠然而井然地冲出来，把万物镶成一个微笑而哀伤的现实。整个世界的神秘呈在我的眼前，是从这条平庸街道刻划出来的。啊，日常生活的东西是何等神秘地和我们擦肩而过！在这个灯光照耀的复杂人生的表面，时间以一个迟疑的微笑，挂在这种神秘的唇边，开花结果了！这一切听起来何其现代，然而在深层它又如此古老、如此隐蔽，与这闪烁发光的一切何其不同。
>
> ——费尔南多·佩索亚：《不安之书》[①]

我第一次读到这一段话，就想到张爱玲，特别是《我看苏青》那一段“声色犬马”的印象和回忆：

> 小时候有一次，在姑妈家里借宿，姑妈晚上有宴会，出去了，剩我一个人在公寓里，对门的逸园跑狗场，红灯绿灯，数不尽的一点一点，黑夜里，狗的吠声似沸，听得人心里乱乱地。街上过去一辆汽车，雪亮的车灯照到楼窗里来，黑房里家具的影子满房跳舞，直飞到房顶上。[②]

这段儿时回忆的描写——街头灯光反照下的“声色犬马”，一种庸俗的尘世喧嚣——所指的恰是佩索亚笔下的“日常生活的东西”；上海的万“物”在张爱玲的回忆中同样神秘，然而她在下一段却又加上一层哲理的反思：

---

① 费尔南多·佩索亚（Fernanto Pessoa），《不安之书》（*The Book of Disquiet*），trans Richard Zenith（New York：Penguin Books，2003），P. 17.

② 张爱玲：《我看苏青》，《张爱玲典藏全集》第八卷，页264—265。

> 久已忘记了这一节了。前些时有一次较紧张的空袭，我们经济力量够不上逃难……轰炸倒是听天由命了……我忽然记起了那红绿灯的繁华，云里雾里的狗的狂吠。我又是一个人坐在黑房里，没有电，瓷缸里点了一只白蜡烛，黄瓷缸上凸出绿的小云龙，静静含着圆光不吐。全上海死寂，只听见房间里一只钟滴嗒滴嗒走。蜡烛放在热水汀上的一块玻璃板上，隐约的照见热水汀管子的扑落，扑落上一个小箭头指着"开"，另一个小箭头指着"关"，恍如隔世。……这一切，在着的时候也不曾为我所有，可是眼看它毁坏，还是难过的——对于千千万万的城里人，别的也没有什么了呀！[①]

这段文字更是细致入微，她描写的皆是日常生活上的小东西：蜡烛、瓷缸、滴嗒滴嗒的钟、热水汀管子的扑落（现在的语言就叫作"开关"）……但为何她在此时此地感到"恍如隔世"？最重要的原因就佩索亚所说的"日常生活"中"时间"神秘感。她写此文（一九四五年初）的时代和幼时（三十年代）大不同了，因为其间相隔至少十多年。

我在拙著《上海摩登》中讨论的大多是上海都市文化的"空间"，包括张爱玲笔下的上海，却未把时间的观念计算在内，更没有仔细探讨时间和日常生活的关系。最近读了美国学者哈路图尼安（Harry Harootunian）的理论著作——《历史的不安》，[②]扉页就引了佩索亚的这一段话——甚有所感，因此才写出下面的一些感想。

---

① 张爱玲：《我看苏青》，《张爱玲典藏全集》第八卷，页265。

② 哈路图尼安（Harry Harootunian），《历史的不安》（*History's Disquiet*）："*Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*（New York: Columbia University Press, 2000）.

一

哈路图尼安在这本书中的主要论点是:佩索亚所说的“日常生活”是全世界资本主义所构成的“现代性”(modernity)的一面,它不但以“现时”(now)为出发点,而且一切也以现在的经验为基准,这个基准,叫作“实在”(actuality)——是一个最小或最低限度的时间整合(minimalunity)观念和思考的基点。过去的历史并非客观存在,而是从这个现时推衍出来的一种“过去”,它像是阴魂一样附在“现时”的阴影中,等到恰当时机出来“捣乱”。因为“现时”永远是不稳定的,也是不断地被“脱离原住”(dislocate),而现在的一切事物很快就被“现代性”的时间逼迫而改变,变成了“废墟”,但并没有为后世遗留足够完善的指涉证据,正好像现在要找寻过去的阴影一样,看到的不是完整无缺的记忆,而是一种片断的“痕迹”(trace)或“灰烬”(cinders)。在此书第一章的最后,他又说现代性的历史只存在于城市之中,也只有在城市可以谈论这种时间观念,而乡村或古代城市中的日常生活是缺乏这种“现时性”的。哈路图尼安将这个现象铺陈之后,再于全书的后两章中详细分析欧洲和日本的思想家对于这个新的时间观念的理论,此处我不拟——也无法——详述。

我认为哈路图尼安书中这一系列的观点和形象多少都可以在张爱玲的作品中得到印证,而更添加了一种张氏特有的“苍凉”感。张爱玲不是一个抽象的理论家,而是一个“多愁善感”的作家,而她的人生观又较她早二十年的佩索亚类似,当然这两位作家的情操、感受和所采用的表述方式完全不同。[1]

---

① 佩索亚(Pessoa)在此书中用的是他惯常的手法,即创造出几个想象人物来代替自己说话,诗意的散文,表达自己的思想。

我把这两位作家用来比较的一个主要观点就是"时间":我认为张爱玲是中国现代文学中少数对于"现时"——也就是佩索亚和哈路图尼安所说的"now"——的逼迫感有很深的体验的作家。她在《〈传奇〉再版自序》中所说的那句"名言"——"快,快,迟了来不及了,来不及了!"——表面上指的是及早成名,但她真正所表现的却是"现时"的瞬间即逝,随时可以变成明日黄花。前文是说过,张爱玲和一般"五四"作家不同,她把都市和乡村对比得十分清楚,而所用的尺度不是贫富,而是时间:城市过日子是用"文明的节拍",是"一分一秒划分清楚的";在乡下则"没有钟,只是悠悠地日以继夜,夜以继日",过着"蛮荒的日夜",虽然"这倒也好",但我们知道她是不会离开城市到乡下过日子的。她从来不故意歌颂乡村,也从来不以乡村为小说的题材和背景(从这个角度看来,她后来写的《秧歌》还是败笔)。

张爱玲笔下的日常生活和佩索亚最大的不同是她对日常生活所采取的积极态度,她所写的琐事和细节,从来不单调,正因为"一分一秒划分清楚",所以在短暂的时间范畴内各种生活细节更显得生动异常。而佩索亚笔下的日常生活却是很沉默而单调的,主人公似乎每天都用同一个节拍来重复同一个地点的活动:

> 如果杜拉多里街上的办公室,对我而言代表的是生活,在这同一条街我住的四楼,则代表艺术。不错,艺术和生活都在同一街上,但在不同的地点。艺术带给我生活上的宽慰,但没有为我去除了生活,它和生活同样单调,只不过在不同的地方而已。[①]

佩索亚生活在葡萄牙的首都里斯本,他对于街道的描写也是独树

① 佩索亚(Pessoa), p. 19. 哈路图尼安(Harootunian)引用的是另一个译本,内中"四楼"变成了"二楼",见 Harootunian, p. 1.

一帜，反映出一种消极的人生观，他把这种态度称作“颓废”（Decadence），将之定义为：“完全丧失了下意识，也就是生命的基础。”[①]如果我们把他对街道的感受和张爱玲合在一起来看，则更为有趣：

我喜欢初夏夜晚城中心的寂静，特别是和白天街道上熙攘活动的对比之下，（夜间的）街道显得更寂静……这一切都带给我悲伤的安慰，当夜晚我走进它们的群体中，我跌入现在生活之前的时代，……。走在这些街道上，直到夜晚降临，我感受到的生命和它们一样，在白天充满了毫无意义的活动，在夜晚则充满了毫无意义的缺乏活动；在白天我什么都不是，在夜晚我就是我。我和街道毫无区别，只不过它们是街道而我是一个灵魂，但从事物的本质而言这也是毫不相关的。人和物有一种对等的、抽象的命运，但在宇宙的神秘相数之中，二者的标记也无关紧要。[②]

如果看完此段哲理，再读张爱玲的散文《中国的日夜》，则在情意和感受上都大不相同。张爱玲在这篇文中写的是冬天她到小菜场去买菜的经验：

太阳煌煌的，然而空气里有一种清湿的气味，如同晾在竹竿上成阵的衣裳。地下摇摇摆摆走着的两个小孩子，棉袍的花色相仿，一个像碎切腌菜……又有个抱在手里的小孩，穿着桃红假哔叽的棉袍，那珍贵的颜色在一冬日积累的黑腻污秽里真是双手捧出来的，看了叫人心痛，穿脏了也还是污泥里的莲花……

① 佩索亚（Pessoa），《不安之书》（*The Book of Disquiet*），p. 11.
② 佩索亚（Pessoa），《不安之书》（*The Book of Disquiet*），p. 13—14.

这一连串的彩色缤纷的人物形象，还包括在街上吆喝的小贩、化缘的道士，然后是女佣人、小女孩、肉店里的学徒和老板娘，和一个老鸨样的徐娘在讨价还价；再过去一家店面，无线电里娓娓唱着申曲，然后是一个男子高亢流利的回唱。街道转了个弯，“突然荒凉起来”，迎面一举红墙后面是一个小学校，申曲还在那里唱着……“我非常喜欢那壮丽的景象，汉唐一路传下来的中国，万家灯火，在更鼓声中渐渐静了下来。”[①]

我们细读这段对于上海街景的礼赞，感觉到在这熙熙攘攘的街道中充满了生命的活力和生活的情趣，与佩索亚笔下的里斯本傍晚街头的凄清和“毫无意义”恰成对比。为什么这两个“日夜”如此不同？一个充满了生气，一个却枯燥无味？如从哈路图尼安的理论角度看来，这两个城市——上海和里斯本——皆受同一个资本主义潮流的冲击，只不过两位作家书写的时间相差二十多年而已。当然“现代化”的进展会有先后之分，然而资本主义所造成的这种史无前例的“现时”感还是一样的；换言之，只不过是两位不同的作家在不同的文化地点对于同一个“现时”的反应不同而已。

我们也可以问：为什么张爱玲迫不及待地把这一日夜的街道经验写出来，甚至还赶回家去写出一首诗？[②]也许她领悟到这个“现在”瞬间

---

① 《中国的日夜》，《传奇》。
② 《中国的日夜》诗文如下：

我的路
走在我自己的国土。
乱纷纷都是自己人；
补了又补，连了又连的，
补钉的彩云的人民。
我的人民，
我的青春，
我真高兴晒着太阳去买回来
沉重累赘的一日三餐。
谯楼初鼓定天下；
安民心，
嘈嘈的烦冤的人声下沉。
沉到底。……
中国，到底。

即失，今日的繁华在“大破坏”到来时可以立即化为灰烬和废墟，这个“中国的日夜”看似永恒，却是不能持久的，这二十四小时似乎“吊”在一个特定的时空中，和过去和将来都沾不上边，即使是申曲中唱出来或听到的“汉唐盛世”，也是从这个“现在”联想出来的。所谓“一路传下来的中国”也和一路万家灯火的上海街道一样，在大破坏中皆会化为乌有。总而言之，在张爱玲的文字世界中，短暂和永恒也是一物的两面，正如波德莱尔对“现代性”所下的定义一样：“现代性是短暂的、易变的、临时的，它是艺术的一面，而另一面却是对永恒的追求。”[①]这两者之间永远是一个悖论，特别对两位艺术家如张爱玲和佩索亚而言。

三

哈路图尼安在他的书中引用了不少欧陆理论家——如瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)、西美尔(G. Simmel)、克拉考尔(S. Kracauer)、勒费孚(H. Lefévre)——来讨论都市生活的现代人所造成的震惊(shock)、失忆(amnesia)、疏离和心灵创伤(trauma)，这些都是现代生活中无法避免的“破裂”(disruptions)。[②]我认为最激烈的破裂形式——也因而造成时间和空间上最大的破裂——就是战争。日常生活在佩索亚笔下所以显得重复单调，就是因为在二十世纪的里斯本没有战争的阴影，葡萄牙地处欧洲西南端的边沿，佩索亚也自认是“边沿人”——所以他说：“我，和其他边沿的人，对事物保持一个距离，这距离就通称颓废。”[③]佩

① 见页13注③。
② 哈路图尼安(Harootunian), chap 2.
③ 佩索亚(Pessoa), p. 11.

索亚生于一八八八年,从一九一二年开始直到二十年代末,他断断续续地写了这本《不安之书》中的多篇散文,而欧战尚未爆发。张爱玲所生活的地方和时代显然不同,在她还是做学生的三十年代,上海就有炮战和轰炸,她到港大读大学又适逢日军入侵,未毕业就回到日本人占领下的上海,战争的阴影早已迫在眼前,所以她才会说"时代是仓促的,已经在破坏中,还有更大的破坏要来",这种逼迫的环境令她感到"惘惘的威胁"。

《倾城之恋》下半部写的就是战争,因此更表现了一种时间的逼迫感。但这篇小说精彩之处尚不止此。哈路图尼安在他的书中说:"历史的废墟和物质生活的现代性是在同一种状态,所有的生产可以立即崩溃,变成灰石,上面并未泄露它原来的意义,因为上面刻的文字是看不清的,或是早已死去的文字。"[①]这又是一个"现代性"的悖论。这一段理论的话语使我想起《倾城之恋》中的那堵石头似的灰砖墙:"冷而粗糙,死的颜色";这堵墙不知为什么令范柳原"想起地老天荒那一类的话","有一天,我们的文明整个的毁掉了,什么都完了——烧完了,炸完了,坍完了,也许还剩下这堵墙"。[②]这几句不合范柳原这个花花公子个性的话,和上面引过的《传奇》序言极为相似,说的都是"时不我与"的"现时"感,但在小说中更沉重,因为它的背景是战争。在这个"大破坏"的时代的"前台"演一出爱情戏,变成了张爱玲在《我看苏青》文中所说的及时行乐和物质生活的最佳注解。这个反讽的意义也很明显:只有在战争的时间逼迫下,才会说出这种"地老天荒"式的永恒话语,我在拙著《上海摩登》中已经阐释甚详。[③]

① 哈路图尼安(Harootunian), p.18。
② 《倾城之恋》,收入《张爱玲典藏全集》,第五卷(短篇小说卷一),页76—77。
③ 《上海摩登》(香港:牛津大学出版社,2001),页278—279。

在战争时期,非但没有稳定感,日常生活中的时间观念也被打乱了。我们也可以说:小说所描写的日常人物的“接受意识”无法处理这个时间上的焦虑,这个心理上的“不安”,使这些人物(或者说作者使她小说中的人物)不能完全按照“文明的节拍”过日子,而要表现出一种“紧张”——其实就是哈路图尼安所说的“现代性”所造成的创伤(trauma),不过由于战争的暴力使之更形加剧。其实《烬余录》中所写的也是创伤,它表面上像是回忆,但这种暴力影响下的回忆是不可能完整的,所以她写的似乎全是些“不相干的事”。妙的是在这篇散文开头,张爱玲大谈她的历史观以及现实和历史的关系:

> 我没有写历史的志愿,也没有资格评论史家应持何种态度,可是私下里总希望他们多说点不相干的话。现实这样东西是没有系统的,像七八个话匣子同时开唱,各唱各的,打成一片混沌。在那不可解的喧嚣中偶然也有清澄的,使人心酸眼亮的一刹那,听得出音乐的调子,但立刻又被重重黑暗上拥来,淹没了那点了解。画家、文人、作曲家将零星的、凑巧发现的和谐联系起来,造成艺术上的完整性。历史如果过于注重艺术上的完整性,便成为小说了。①

这段话值得仔细推敲,因为它和上面引的哈路图尼安的话不谋而合,而且还加添了另一个“多声体”(polyphony)的层次,并点明了这篇回忆性的散文与小说《倾城之恋》的密切关系。

这篇文章的名称“烬余”,一种现实的废墟,但它何尝不也指涉一

① 《烬余录》,《流言》。

种时间上的"烬余",也就是哈路图尼安所谓的"灰烬"(cinders),一种极度创伤的遗迹?[①]这类创伤的"回忆"往往是用一种"不集中"(哈路图尼安用的字眼是 disaggregate)——也就是张爱玲所谓的"不相干"——的方式表现出来,它不可能集中,因为人的"现时"意识组织(organizing consciousness)无法将创伤组合成一个整体贮存在记忆里。而历史的"大叙述"往往却要描述一个整体,或把"过去"作全盘的还原,这是不可能的事(虽然不少历史家仍然以为历史是客观的,而且可还其原貌),因此"一些不相干的事"反而成了更真实的回忆。它们当然是不成系统的、甚至会像鬼魂一样,毫无次序地或隐或现在这废墟或灰烬的情景之中。然而张爱玲在《烬余录》中并未作这种阴暗式的描写,而是用一种更生动、更有活力的"多声体"手法:她在文中叙述的几个不同人物的反应——包括她自己——都是像"七八个话匣子同时开唱一样,各唱各的,打成一片混沌"。更值得注意的是:这一个譬喻是音乐性的,甚至更像交响乐(张爱玲一向不喜欢交响乐,[②]众所周知,所以此篇也和她的其他散文不同)。她所谓的"混沌"也就是音乐文化理论中所谓的"Noise",[③]不能译为"噪音",而是一种众声喧哗,更接近巴赫金(M. M. Bakhtin)所谓的"多声"(heteroglossia,亦可作 polyphony,但后者英文字在音乐理论上指的原是有对位的多种和声,而非噪音)。这种混沌的声音,在张爱玲笔下的日常生活中,则更像是"市声",她也在多篇文章中描写这种五花八门的市声,上文中引过的《中国的日夜》也充满了这种混杂的上海市声,她听来特别顺畅悦耳,但在同时同地的

---

① 哈路图尼安(Harootunian), p. 18. 原文是:"Consisting of the primacy of the now, this minimal experience of unity if always unsettled by the violence of events that the receiving consciousness disaggregates not as memory as such but as trace, not as a figured image but as 'cinders,' remains left by a devastating trauma."

② 见《谈音乐》,《张爱玲典藏全集》第八卷,页223。

③ 参见康纳(F. R. Connor),《多声》*Noise*(London: E. Arnold, 1973)。

别人耳中却不尽然。[①]张爱玲在《公寓生活记趣》中写道:"常常觉得不可解,街上的喧哗,六楼上听得分外清楚,仿佛就在耳根底下,正如一个人年纪越高,距离童年渐渐远了,小时候的琐屑的回忆反而渐渐亲切明晰起来。"[②]混杂喧嚷和清澄明晰看似对比,但在张爱玲的心目中都是一种时空的吊诡,在时空的间隔下,回忆本身就是支离破碎的,但也更显得温馨。

在《公寓生活记趣》中,她说自己"喜欢听市声",特别是电车的声音,甚至听到了才能睡觉。这句熟悉的话是和香港的回忆连在一起说的,并作了一个比较:"在香港山上,只有冬季里,北风彻夜吹着常青树,还有一点电车的韵味。长年住在闹市里的人大约非得出了城之后知道他离不了什么。"[③]她显然把香港视为乡下,所以没有什么"市声"。她住在薄扶林山上的港大宿舍,远在山下众声喧哗的市区之外,平时在冬夜听到的是大自然(北风吹着常青树)的声音,虽然让她想到电车的"韵味",但是到了日本攻城时刻——又是冬季——这种韵味也被打破了,电车也失去了它的"声音",静静的停在街心,令她感到一种"原始的荒凉"。这一句譬喻,似乎又把这个现代的场景放在现代"文明节拍"之外。在《倾城之恋》中的声音更多,大多是飞机轰炸和炮弹落地的声音,描写的文字更精彩:

> 飞机营营地在顶上盘旋,"孜孜孜……"绕了一圈又绕回来,"孜孜……"痛楚地,像牙医螺旋电器,直钻进灵魂的深处……窗外又是"吱呦呃呃呃呃……"一声,"砰!"削去屋檐的一角,沙石哗啦啦落

---

① 黄震遐:《大上海的毁灭》(上海:大华晚报馆,1932;上海书店重印版,1989),页26。内中就有这段描写:"小贩们的叫喊声,孩子们的哭声,穷人们的叹声,汽车、电车、黄包车的轮盘声,还有,未厘马啦地吹着,那些新开门的商店里的喇叭声,每天,林医生坐在高高的阁楼上,听着这些'大上海的呼声',他必颤着。"

②③ 张爱玲:《公寓生活记趣》,《张爱玲典藏全集》第八卷,页83。

下来……"然后又描写流苏在死寂的城里,"没有灯,没有人声,只有那莽莽的寒风,三个不同的音阶,"喔……呵……呜……"无穷无尽地叫唤着,像"三条并行的灰色的龙,一直线地往前飞,龙身无限制地延长下去,看不见尾。"喔……呵……呜……"……叫唤到后来,索性连苍龙也没有了,只是三条虚无的气。[1]

这一连串声音的描写,构成另一种"多声体",和"七八个话匣子同时开唱"的那种人声混杂不同,而却听出音乐的旋律来("三个不同的音阶"),这当然是"使人心酸的一刹那",所以才听出音乐的调子,而竟然是在战争的恐怖威胁下才感受得到的,但平时的市声却熙熙攘攘,一片混沌。这是另一种"参差的对照",是声音的,而非色彩的或形象的,但同样构成张爱玲"苍凉美学"的一部分。



张爱玲的文体——不论是小说或散文——包含了不少寓言的成分,让读者体会到现实背后或现实以外的境界,我认为这才是她的作品耐读的原因。对我而言,我觉得她的作品唤起了一股"现代性"的情绪:这一种"modernity"指的不全是她的"现代主义"的小说技巧(距离的透视、反讽、叙事观点既超然又投入,甚至进入角色内心的生活),而是哈路图尼安所说的日常生活的"现时"感,她用了大量的视觉和声音

① 《倾城之恋》,《张爱玲典藏全集》第五卷,页92—93。

的比喻来形容"现时"生活的不稳定和短暂易逝,用佩索亚的话说,就是:"我活于现在,我不知道将来,也没有过去。"[①]然而她毕竟和佩索亚生活的时代和环境不同,也和哈路图尼安所讨论的二三十年代的欧陆和日本的哲学家不同,在"日常生活"的现时观念和感受之中,既有短暂性和逼迫感,又有一种对于中国式的世俗的执着,并想以此为凭借,保持一点"现实安稳",这当然构成一种无法解决的矛盾,而战乱也加剧了这个矛盾。这毕竟是历史造成的,无论她如何讨厌历史和历史的"大叙述",她还是逃不了这场"大破坏"的历史洪流。

一九四九年以后,张爱玲流离失所,也逐渐失去了她那种"现时"感,而更大的讽刺是:即使她流落到了美国,住在洛杉矶这样的国际大都市,却完全无法——或不愿——感觉到都市文明的节拍。她后来写的文章,又多是在"交待"以前的观点(如《张看》、《惘然记》)或作细节上的回顾,然而即使写的依然是衣食住行的日常生活——特别是吃;如《谈吃与画饼充饥》、《草炉饼》[②]——已经失去了早期散文中所流露的那种"时不我与""活得称心"的乐趣和快感。她离开上海后,生活反而更像佩索亚笔下的人物,默默地在自我的孤独中度过,因为她早已没有"过去",也不知道"将来"。这当然又是历史造成的吊诡。

任何研究张爱玲的人都喜欢引用她的文章,我也未能例外,因为她的语言毕竟比我的"半学术"文体更生动真切,也更有寓意。《烬余录》的最后一段话,既可作此篇散文的结尾,也可作我这篇文章的总结:

> 时代的车轰轰地往前开。我们坐在车上,经过的也许不过是几

① 佩索亚(Pessoa),《不安之书》(*The Book of Disquiet*)引自哈路图尼安(Harootunian),p.2.

② 皆收于《张爱玲典藏全集》第九卷(散文卷二),一九五二年以后作品。

条熟悉的街衢，可是在漫天的火光中也自惊心动魄。就可惜我们只顾忙着在一瞥即逝的店铺的橱窗里找寻我们自己的影子……[1]

二〇〇五年八月十日于旧金山寓所

八月二十五日修订（适逢二次大战结束日本投降六十周年纪念）

① 《烬余录》，《张爱玲典藏全集》第八卷，页124。我还是忍不住引出这段话的最后两句。

看张爱玲的《对照记》

看张爱玲的《对照记—看老照相簿》[1]岂只是为了学术研究？它本身就是一种窥视——偷看别人的隐私，把她的老照片簿作材料写文章。因此，“对照”也至少有几层意义：张爱玲这本小册子是文学与照片对照着写，我也对照着读：她对照的是形象（照片）与个人身世的真实，因此用文字来解释心得；我对照的文本不仅是她的《对照记》，也是后世人对于她这一生的真实和虚幻的对照关系；她写的这本书本身的“后设性”（所谓“meta-text”）就很强，我写的更是“后设”的“后设”。

如此写下去，似乎又要玩学术语言的游戏了，就此打住。且先来看看她的照片，再对照一下她这个文本。

1

明眼的“张迷”，一看就知道：全书没有一张张爱玲和胡兰成合照的照片——既没有结婚照（可能没有拍过），也没有生活照或公开场合

---

① 研究《对照记》的学者大有人在，更有人引经据典，把罗兰·巴特（Roland Barthes）的那本理论名著《论照相》（On Photography），拿来参照。本人不敢掠美，仅以“印象式”笔法作此一篇漫谈。本文所用的《对照记》是台北皇冠出版社出版的两个经典版本：一为《张爱玲全集》纸面本（一九九四）第十五册，印刷及制图皆甚精美；一为《张爱玲典藏全集》（二〇〇一）第九册，制图反较前版逊色。

的留影。为什么？当然是一种故意的抹除（erasure）——张爱玲本人在事后从来就没有理过胡兰成，所以在照片簿中当然也不留，但是否真的"丢三腊四"地把胡兰成的照片都丢掉了？只好留待后人猜测。"张迷们"一定会想象出一张两人合照的"幻影"：他穿的一定是中国式的大褂和长衫，文人风度翩翩；她穿的是旗袍抑或是更古雅的"唐装"，抑或故意出个"洋相"？（请参阅她的那篇英文名文：《洋人看京戏及其他》。）

《对照记》中的最后一张照片是一九六八年在波士顿摄的，是时她早已和美国左翼作家赖雅（Ferdinand Ryer）认识并结婚（一九五六），为什么也没有二人的合照？至少她确实有赖雅的照片，在致朱西宁的一封信中就曾说到：

> Ferdinand Ryer 不是画家，是文人，也有人认为他好。……我不看他写的东西，他总是说："I am good company."因为 Joyce 等我也不看。他是粗线条的人，爱交朋友，不像我，但是我们很接近，一句话还没说完，已经觉得多余。以后有空找到照片会寄张给你。（见《张爱玲文集·补遗》，页二百八十八。）

照这样看来，张爱玲一定存有赖雅的照片，也许一时懒散找不到？也许"三搬当一烧"，丢了？但又不太可能，人老了保存几张亲人的照片是常事，何况又是一向很接近又很谈得来的丈夫？看来惟一的原因是她故意不公开谈这一段婚姻，所以早期的"张迷"也不知道赖雅的存在。他是谁？是美国现代文坛的健将，布莱希特（Bertolt Brecht）的朋友和代理人。据郑树森言：后来有研究布莱希特的学者还曾登门向他的遗孀——张爱玲——请教，查询有关

资料。[1]可能张爱玲对于赖雅的这一面——左翼政治和现代主义——一向不闻不问，因为她连詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）这样的现代主义大师的作品都不看，何况是赖雅和布莱希特？这未免是件憾事。

《对照记》中也几乎没有她的任何朋友的照片，只有两张炎樱的性感照片和两张二人的合照。苏青呢？二人曾公开参加过论坛，私交更好，但没有苏青的照片，只有那篇名文：《谈苏青》。然而却有一张张爱玲和影星李香兰的合照，依张自己的解说："一九四三年在园游会中遇见影星李香兰（原是日本人山口淑子），要合拍张照，我太高，并立会相映成趣，有人找了张椅子来让我坐下，只好委屈她侍立一旁。"原因自明：不是她与李香兰有什么交情，而是反宾为主，她成了主角，让大明星随侍左侧。另一个原因是展示"祖母的一床夹被的被面做的衣服"——白被上面印着绚烂花纹，让人想到影片《乱世佳人》中的赫思嘉，她也是把窗帘布撕下来做衣服，充门面，去和白瑞德见面。

除了以上所述的明显"缺席"之外，这本《对照记》所陈列的照片倒相当可观。它是一本家谱，包括她的曾祖母——她的"祖母十八岁的时候与她母亲合影"——的照片，似乎张也格外珍惜，"因为是我自己'寻根'，零零碎碎一鳞半爪挖掘出来的"。另一张她最珍惜的照片是她爷爷张佩纶的照片，已经泛黄褪色。如把这三张照片（还有一张是她奶奶的单身照）合起来看，张爱玲的解说词就更长了，而且最后还加上一句："我爱他们。"这几张老一辈的留影，表面上是证实身世的显赫，但追溯的是一种家史，张爱玲说"没赶上看见他们"，所以只能神交——"一种沉默的无条件的支持，看似无用，无效，却是我最需要的。他们只静静地

① 参见郑树森：《黑名单·赖雅·张爱玲》，刊《香港文学》（2006年6月号）。又参郑树森：《从现代到当代》（台北：三民），1994。

躺在我的血液里，等我死的时候再死一次。”

这种看法和说法十分传统，所谓“血浓于水”，把敬祖的价值观发扬光大。然而张爱玲显然也把这些人物当历史小说看，和《孽海花》并列；她把家史写成历史掌故，也把掌故写成小说式的文章，如说到她祖父在中法战争时，“大雨中头上顶着一只铜脸盆逃走”，看来十分狼狈，如果只是炫耀身世，这段话就不必提了。其实这本《对照记》也是借照片说故事，把自己的家世用说故事的手法写出来。我们从张爱玲的佚文和后期的小说来看，内中题材大多还是以旧时代旧人物居多，这是另一种“怀旧”的情怀，恐怕也是躺在她血液里的祖先阴魂在作祟吧。但她也确实对祖父的身世着迷过，在她的另一篇长文《忆胡适之》中，又特别提到她的祖父，还说自己年幼时还看过爷爷的全集，说内中“典故既多，人名无数”，“几套线装书看得头昏脑胀，也看不出幕后的事情”。在这篇文章末尾又提到译《海上花》的事，说这本小说中“许多人整天荡来荡去，面目模糊，名字译成英文后，连性别都看不出。才摸熟了倒又换了一批人”，洋人读者哪里看得懂？然而她偏偏要译这本连“中国读者已摒弃过两次的东西”。如果我们把这篇文章和《对照记》对于她祖父的解说对照看看，就不难发现张爱玲晚年最中意的一种文学体裁：社会小说（novel of manners），她译作“生活方式小说”，是早已过去的历史和生活方式的记录，而不是现代主义的“内心”解剖或象征，更不是三十年代左翼作家所惯用的“批判现实主义”（critical realism）。换言之，这是一种晚清的笔法，也和二十世纪中西文坛的主潮背道而驰。

如果张爱玲从这种历史角度写一本“novel of manners”该多好？像《海上花》一样，张爱玲喜欢这种小说，因为作者“能体会到各阶层的口吻行事微妙的差别，是对这些地方特别敏感，所以有时候阶级观念特深，也就是有点势利”。这个看法，其实和马克思主义的文学理论——

从卢卡斯(Georg Lucács)到詹明信(Fredric Jameson)——异曲同工(“张迷”们一定会问我:你有没有搞错?)。然而张爱玲却没有写。在最近发现的几篇小说佚文中可以看得到她的此种用心:试图写一些“旧社会”中的人物和小插图(vignettes)式的故事,却并不太成功。她到了美国以后,看来仍念念不忘故国和“故”事,但时过境迁,已经写不出来了,这未始不是件憾事。

我认为《对照记》中的真正意涵是一种发怀古的幽思,她所怀念——或作怀念式的想象——的就是她祖父母这一代的人物和生活方式,从晚清持续到民初,后来却流入“鸳鸯蝴蝶派”的小说世界中去了。所以我觉得张爱玲之喜爱此类通俗小说,也和这种独特的“历史癖”有关,除了文句上的转用(如常用“某某道”的语句)外,其他的迹象也不少,但学者却没有仔细研究“对照”过。为什么《对照记》中有这么多“老照片”?除了“寻根”外也不自觉或自觉地展露了张爱玲的历史怀旧意识。而清末民初写这个历史世界最出色的小说就是《孽海花》(一九〇六)。张爱玲写不成她自己的《孽海花》,只好译《海上花》。

2

《对照记》中,张爱玲所有的亲戚照片最多的无疑是她母亲,单独照的就有七张。张爱玲的“恋母情结”早已有学者指出,此处不赘。在细看这七张照片的同时,我(也是一个“张迷”)不禁想问:既然有这么多照片,为什么几乎没有解说词?只有一张她母亲和婢女合照的缠足相,解说词特别长,其他六幅(皆着现代装)则只注明在某时某地而已,但没有一张是母女合照,却有两张张爱玲和继母的合照!这又是哪一种母女关系?

当然，张爱玲可能没有母女合照的照片，因为她的生母离婚后，到了英国和欧洲（但带了张爱玲的照片），寄回来的当然是单身照。这些单身照中的母亲的形象都很年轻，穿着时髦，在伦敦的一张还着了色，在法国的两张更像是一个法国妇人（特别是内中戴项珠的一张），在海船上的一张是侧影，甚有浪漫气息。相形之下，反而是照顾她的姑姑的两张相片，看来更像是一个母亲。这是一种很自然的“替代”。张爱玲对她母亲的一段叙述则更特别：说她从小缠足，后来学画，但珍珠港事变后逃难到印度，“曾经做尼赫鲁两个姐姐的秘书。一九五一年在英国又一度下厂作女工制皮包”，最后又说到她一九三六年在马来西亚“买了一洋铁箱碧绿的蛇皮，预备做皮包皮鞋”，但又丢在上海；“她战后回国才又带走了”。字里行间似乎在表示这些年母亲留下来的纪念品除了几帧照片外，就只剩下那一箱蛇皮了！加上印度和马来西亚，呈现出另一种异国情调，但如此看来她母亲的印象也被“异化”了。这是一种主观的印象？还是张爱玲故意要向读者呈现的母亲形象？她这个母亲更像是张自己小说中的一个人物，而不是亲人。

更妙的是，《对照记》中只有两张她父亲年轻时和他人合照的照片，竟没有一张父女照或夫妇照。她并在其中一张的解说中附带提了一句，“我母亲故后遗物中有我父亲的一张照片，被我丢失了”（但却抄下她记忆中照片后面的一首七绝旧诗）。所有“张迷”都知道她父亲吸鸦片，而且待她不好，所以在《对照记》中没看他的单身照片？或是另有一种心理上的“丢失”——a Freudian slip——干脆把父亲丢在她这一系列“寻根”形象之外？

如果把这一系列的亲人照片合在一起作一个“解说”的话，则合得到一个明显的结论：张爱玲在这组照片中所呈现的“自我”是一个孤儿，在祖母辈的照片中没有她；在父母的照片中也没有她。和她合照的却只有

弟弟张子静，至少有三张二人儿时合照的照片，内中一张她与弟弟在西湖九溪十八涧合影的相片，更像是两个孤儿，张子静更是楚楚可怜！张迷读者当然知道，后来张子静也写过怀念姐姐的书，[①]我们读后不难发现他自始至终都十分文弱，当然被姐姐早年的才华所掩盖。

即使这个集子只不过是“幸存的老照片就都收入全集内，借此保存”，别无任何其他照留下来，我们所得到的整体印象依然是失的比得的多，而保存的却是一股幼时的失落感或被遗弃的情境，外加上一道祖先辈的历史回忆，呈现的是另一种“褪了色”的苍凉。

3

在这两种苍凉的情境中，我们看到将近三十多幅张爱玲自己（合照和独照）的照片：从三四岁时的第一张直到四十八岁（一九六八）时的最后一张，此后的二十年（一九九四年《对照记》出版，次年张爱玲逝世，享年七十四岁）则成了一片空白！这最后的四分之一世纪生活在美国的张爱玲是个什么样子？只好由所有的“张迷”作自由想象了。

这仅存的三十多幅照片中，张爱玲自己的单身照有二十四幅，内中包括最著名也引用最多的两张旗袍外加浴衣的照片，显得她像是“表现主义”影片中的明星。我个人最喜欢的却是另外两张她穿着“一件花绸衣料权充裸肩的围巾”的照片。张爱玲最注重穿衣服，所以这些照片中的解说词也以衣料和衣服为主，还有其他四幅谈到帽子和首饰。唯独这两张只说到围巾——其实是裸肩的替代品，旁边（或次页）还有配两张炎樱的“性感”照，也是裸肩的，甚至更性感。相比之下，这两幅

---

① 张子静：《我的姊姊张爱玲》。

张爱玲的围巾照却大异其趣，所流露的是另一种“性感”。在这两张照片——连同放在一起的另外两张广东土布作成衣裳的照片——中，张爱玲似乎在搔首弄姿，装模作样，表现的是一种“展示”(exhibitionism)和炫露(flaunting)，一般理论家都认为这是女性展露肢体形象的语言，从而联系到女性身体的“主体性”或“被窥视性”。然而我认为这张照片的真正重点，却是她的面部表情：上一张几乎就是一个面部大特写，而且着上了暗绿色，像是一个恐怖片中的阴魂，而下一张的脸虽然小得多，但表情却与上一幅如出一辙：闭着眼睛，展示出来的似乎是一种被压抑的欲望(当然见仁见智，别人可能不同意我这个男性窥视的看法)。为什么只有这两张是闭了眼睛？一般外国女明星如果拍闭眼裸肩的照片，一定是在享受或投射欲望，但张爱玲的却不尽然，我认为她似乎在沉思欲望，或者作欲望式的沉思。沉思的欲望到底是什么？性欲？不尽然吧！我觉得依然是张爱玲的苍凉美学和参差的对照。特别是着了暗绿色的那一幅，她的脸似乎凑在一个无形的镜面上，反映出来的是一股阴森的寒意，“凉的凉，烫的烫”，像贴近另一个“昏昏的世界”！

这种照片所展现的苍凉美学是什么？在本书《张爱玲：沦陷都市的传奇》一文中，我就曾论道：“这是欲望和苍凉的昏蒙世界，这里的欲望即苍凉；换言之，它成了‘苍凉’的神秘世界，在那里，燃烧的激情全都折射在‘冰冷的镜子’上。”这两张照片也是张爱玲表现最有自觉的相片；她的自觉不完全在于她自己的身体(面孔和肩部)，而在于对照相机这个媒体存在的自觉，换言之，也就是相机镜中的自我折射。这是一种“双重自我”的影像：她自视自恋，但也知道在被看；当拍此照时，看她的人可能只是炎樱或照相师，但置于众目睽睽的凝视之中，意义显然又不同了，我看到的不只是张爱玲的一张脸或一个姿态(pose)，而是

一种"镜花水月"式的美学意境,在这个意境中,一个女人在作冥想,但想的不尽是自己的身体,因此她的姿态本身就制造出一种神秘感。张爱玲"传奇"不仅是她的文字,也是她的形象造成的。

影星嘉宝(Greta Garbo)的脸就是一个神秘的象征(罗兰·巴特还为这张脸写了一篇理论文章[1]),张爱玲的这两张照片何尝不也是如此?甚至更神秘!因为她的苍凉美学更把相片所引起的欲望举到生死或阴阳的交界——"凉的凉,烫的烫"——但看后烧到我们身上的不见得是欲望的野火,而是一股哀悼之情。记得当我初次看《对照记》的时候,她刚刚逝世(我总是比其他张迷晚了一步),待我写完《上海摩登》一书出英文版的时候,出版社的封面设计师却看上了两张张爱玲的照片,除了那张著名的清装行头外,还有一张更华丽的照片,是一九五四年在香港兰心照相馆拍的。他执意要我选作封面,我也执意不肯,怕得罪了她在天之灵,后来还是选了一张二十年代的上海街头照。张爱玲于一九八四年在洛杉矶搬家时发现这张照片,并且自题两行诗:

怅望卅秋一洒泪,
萧条异代不同时。

4

我觉得这两行诗饶有深意,因为当她在六十岁回头看这张三十年前的华丽盛装照的时候,岁月已经把"苍凉"也抹去了,只剩下"萧条",她"怅望"抵美后的这三十年寒暑,所感受的"萧条"不只是物质生活,

① 罗兰·巴特(Roland Barthes),《嘉宝的脸》(The Face of Garbo), in *Mythologies*.

而是一种“异代不同时”的感叹:异代指的当然是时代不同了,她那个时代早已经过去;“不同时”更是一个时间错置的譬喻,它是“同时”(synchronicity)的反面,却也像镜子一样作一种时间上的“折射”,当她后来把这些照片收集成册出版的时候,却可能产生一种“同时”的愿望——看照片的“同时”也把过去拉到现在,其时间的间隔和幅度(duration)就不会那么长远,也减轻一点创伤。一般人看老照片或许都有这种感觉,并由此得到一种安慰的温暖,但张爱玲则不尽如此。她留存自己在美国照的只有四张照片:一是一九六一年在三藩市的家,墙上挂了一个日本“能剧”的面具,已经给人一种异样的感觉,她的头部只占相片下部的三分之一,另外三张是一九六二年在三藩市,一九六六年在华盛顿,和一九六八年在波士顿拍的。如和一九五五年离港前拍的那一张相比,则都显得老了,甚至连她自己都“看着十分陌生,毫无印象”,特别是最后一张在波士顿照的(是年她在哈佛雷克列夫学院作研究),看来像是一位面目慈祥的老太太,那年(一九六八)她才四十八岁!

这四张照片的间隔是十三年,她由三十五岁的“前中年”跳到四十八岁的“前老年”,已经给人一种岁月不饶人、时间加快的感觉,以后呢?用她自己在书末的话说:

> 然后时间加速,越来越快,越来越快,繁弦急管转入急管哀弦,急景凋年倒已经遥遥在望。一连串的蒙太奇,下接淡出。

在这段话中,张爱玲用了“越来越快”两次,“急”字三次,幕后配音已经不是《倾城之恋》中“咿咿哑哑”慢条斯理的胡琴,而是“繁弦急管”的“presto”速度,照片的连接也变成了影片,把人生最后的一段变

成了“一连串的蒙太奇，下接淡出”，真是一语双关。她在洛杉矶寓所默默去世时，也是“淡出”的。是年（一九九五）我适在距她公寓不远的加州大学洛杉矶分校任教，竟然也是在她走后多天才知道消息。她在《对照记》中的最后一句话也最令我读来神伤：“其余不足观也已。”[1]

她这一生毕竟非同凡响，光是这数十帧照片就颇足观了，甚至还引来不少人研究，作文章——包括本文。

二〇〇六年四月十四日初稿，四月十七日修正

① “然后时间加速，越来越快，越来越快，繁弦急管转入急管哀弦，急景凋年倒已经遥遥在望。一连串的蒙太奇，下接淡出。”
“其余不足观也已，但是我希望还有点值得一看的东西写出来，能与读者保持联系。”（页88）

张爱玲:沦陷都市的传奇[①]

张爱玲一九九五年九月八日在洛杉矶过世,她的死讯立即出现在中国的所有报纸上。在中文世界里,包括台湾、香港和大陆,大众传媒和她的一大批崇拜者(他们自称“张迷”)已经为她裹上了一层谜雾。不过,在她生命的最后二十三年里,她在洛杉矶过着隐姓瞒名的安静日子,避开所有的社交,从不抛头露面;为此,她不停地迁居,住过无数的饭店、汽车旅馆和小公寓,直到她最终在洛杉矶威斯特伍德区的一个藉藉无名的公寓里去世。而这最后的“神秘”岁月更是为她的传奇增添了魅力:她就像葛丽泰·嘉宝(Greta Garbo)那样,盛年以后息影人间。[②]

张爱玲早期有过一段彗星般的作家生涯。一九二〇年在上海,她降生于望族世家,这是一个相当早熟的孩子,而且过于敏感:一半是出于她父母在她十岁时的离婚,还有就是她十七岁时,相当专制的父亲把她在法租界的家里囚禁了半年。[③]十二岁,她就在校刊上发表了第一篇

---

① 本文即拙著《上海摩登》的第八章《张爱玲:沦陷都市的传奇》(最初由毛尖自英文译出)。现有修订,最后一节《颓废美学》节选自拙文《漫谈中国现代文学中的颓废》,该文见《今天》(1993 年第 4 期)。

② 事实上,据台湾作家三毛——另一个传奇女性——写的剧本拍过一个有关张爱玲的电影。三毛不久便自杀了。关于张爱玲之死的确凿情形,见林式同(张爱玲的遗嘱执行人),《有缘得识张爱玲》,见《皇冠》,504 期,1996 年 2 月:页 98—135。

③ 这个简要的生平基于两个近来发表的宝贵资料:张子静:《我的姊姊张爱玲》(台北:时报),1996,后附有李应平编的张爱玲年表;以及司马新《张爱玲与赖雅》(台北:大地出版社),页 1996。

小说；十八岁，她在上海的一家报纸上发表了她的第一篇英文散文，该文描述了她上述的经历。接着，她通过了伦敦大学的入学考试，但因为欧战的爆发，她只好于一九三九年转而去了香港大学。一九四一年十二月，珍珠港事件发生后不久，日军就侵占了香港，虽只差一个学期，她就可以毕业了，张爱玲不得不于第二年终止了她的大学生涯。当她回到上海时，她自己的城市也已被日军占领，而外国租界也刚丢失了它们防护性的自治权。

不过，正是在这种特殊环境下，张爱玲灵感汹涌：短短两年间（一九四三——一九四四），她写了十多个短篇以及数十篇的散文，发表在几个流行杂志上，包括发现张爱玲文学天赋的最早伯乐周瘦鹃主编的鸳鸯蝴蝶派头号刊物《紫罗兰》和著名文学家柯灵编的《万象》。在她早慧的二十三岁，张爱玲已迅速地成了文坛名家。她和胡兰成结了婚，后又离婚，胡兰成是一个博学且自成风格的文人，效力于汪精卫傀儡集团。她的第一个小说集《传奇》第一版在四天内就告售罄！在再版自序中，她毫不掩饰地宣称："呵，出名要趁早呀！来得太晚的话，快乐也不那么痛快……快，快，迟了来不及了，来不及了！"[①]她的感言被证实是有预言性的：她流星般地滑过上海的文学天空，而她的个人荣耀在一九五二年她离开中国后就迅速消散了。其后的四十年，她几乎是默默无闻地生活在美国，和美国作家赖雅（Ferdinand Reyher）结了婚。解放后，她的名字在她自己的上海是被完全抹去了。但在台湾和香港，她的作品则持续地成为畅销书，自六十年代以来，一直得以再版。至于她的传奇则在她死后愈演愈烈。

本文的中心议题既不是她的生活，也不是她的传奇。我倒是发现

① 张爱玲：《〈传奇〉再版自序》，见《张爱玲短篇小说集》（台北：皇冠），1980，页3。

她写作中的那种卡桑德拉(Cassandra)似的姿态非常吸引人。卡桑德拉是特洛伊的预言者,但不见信于人,因为这姿态是和当时弥漫的民族气质和革命进程唱反调的。我感兴趣的是,张爱玲以她的方式,为描述一个寓言性的结局,为整整一个滋养了她创作的都会文化时代划上了句点;这个时代始于二十年代后期,在三十年代早期登峰造极,然后就开始走下坡路,直到五十年代早期的最终寂灭。张爱玲自此离开她的家园,成为了一个永远的流放者。

为了追溯她的寓言轨迹,我需要从生活之"现实",也即上海的都市生活起步。张爱玲曾经反复提到她对上海生活的挚爱,说她从中汲取了大量的创作灵感。

张看上海

在她的大量散文里,张爱玲总是以上海"小市民"自许。她在前半生,除了在天津住过两年,在香港住了三年,一直都是在上海。自她一九四二年从被战争肆虐的香港返回上海后开始写作,她对这个大都会是更加热爱了。如同她向她的读者所公开宣称的,即使有些故事的背景是香港,她写的时候,无时无刻不想到上海人,因为她是为他们写作的。"我喜欢上海人,我希望上海人喜欢我的书。"[1]她认为上海人聪明,世故,会趋炎附势,会混水摸鱼,但从不过火。"上海人是传统的中国人加上近代高压生活的磨练。新旧文化种种畸形产物的交流,结果也许是不甚健康的,但是这里有一种奇异的智慧。"[2]

① 张爱玲:《到底是上海人》,见《流言》(台北:皇冠,1984),页57。
② 张爱玲:《到底是上海人》,见《流言》(台北:皇冠,1984),页56。

她深爱这个都市的景象和声音，气息和风味，她在许多散文里都对此有细致入微的描述。比如，在她的散文《公寓生活记趣》里，她就说她喜欢听"市声"——电车声，没有它的陪伴，她是睡不着觉的。她也喜欢西式糖果的味道和臭豆腐的强烈气味。街上小贩的叫卖声在她听来就像是音乐一样。她甚至不惜笔墨地评述公寓楼里操控电梯者的智慧。对于楼里的各国房客，她则用了一个简要的全景式"镜头"作一通览，酷肖希区柯克（Alfred Hitchcock）电影《后窗》的开头。[①]她认为她自己是个布尔乔亚消费者，喜欢服饰和化妆品：她用她的第一笔收入，因画了张漫画被英文《大美晚报》刊用而得的五块钱的稿费——去买了支口红。[②]

这种都市趣味也揭示了张爱玲在日常生活世界里的喜好取向。这个世界的公共和私人空间都很小：通衢大街边上的里弄和小道，阴暗的阁楼或阳台，充塞了旧家具的老房子，在拥挤的楼房里当厨房用的走廊。一旦我们跨入这些狭小的空间，我们随即便没入了上海小市民的拥挤世界。在《中国的日夜》这篇收在短篇小说集中的非凡散文里，张爱玲以漫不经心的方式，通过她去小菜场路上的所见所闻，用她自己的视角描画了一幅街角社区图。这幅场景里充斥了普通中国人以及他们的日常生活：小贩，孩子，佣人，一个道士；肉店的学徒把肉卖给衰年的娼妓；肉店老板娘用悦耳的上海话向一个乡下亲戚宣讲小姑的劣迹；同时，无线电里娓娓地唱着越曲，声音直传到红墙红砖的小学校里。[③]这就是张爱玲的都会"中国"——"一个杂烩国度"，就像人们穿的打了补丁的蓝衫。在这幅图像的末尾，她说：

---

① 张爱玲：《公寓生活记趣》，《流言》，页27—33。
② 张爱玲：《童言无忌》，见《流言》。
③ 张爱玲：《中国的日夜》，见《传奇》增订本（上海：山河图书公司），1946，页388—393。

> 我真快乐我是走在中国的太阳底下。我也喜欢觉得手与脚都是年轻有气力的。而这一切都是连在一起的,不知为什么。快乐的时候,无线电的声音,街上的颜色,仿佛我也都有份;即使忧愁沉淀下去也是中国的泥沙。总之,到底是中国。[①]

所有这些都被她用小说艺术改造成了独一无二的都会景观,这景观和刘呐鸥和穆时英笔下的景观是大相径庭的:刘呐鸥、穆时英这些"新感觉派"描画的是一个现代的声光化电的"奇幻"世界,这个世界呈现在那些同样"奇幻"的都会女郎身上;而张爱玲的那个平常世界则更令人感受到它的地方性和互动性。在这个更"地方化"的世界里,生活的节奏似乎"押着另一个时间的韵律",生活在其中的人们似乎有太多的空闲。张爱玲小说中的一个典型角色就像"传奇故事里那个做黄粱梦的人,不过他单只睡了一觉起来了,并没有做那个梦——更有一种惘然。"[②]这种和时空的古怪"脱节"引入了一种不同的都会感,这种感觉比之西方的现代主义感性来,倒更接近于半传统的鸳蝴派小说。那张爱玲又是如何把上海城里的一个这么小的世界和一个满是"广告牌、商店和汽车喇叭声"的现代大都会联系起来的呢?

周蕾对张爱玲的小说作过卓有洞见的分析,她着眼于"细节",认为"相对那些如改良和革命等较宏大的'见解',细节描述就是那些感性、繁琐而又冗长的章节;两者的关系暧昧,前者企图置后者于其股掌之下,但却出其不意的给后者取代。"[③]张爱玲的"细节世界",周蕾继续说:"是从一个假设的'整体'脱落下来的一部分。而张爱玲处理现代

---

① 张爱玲:《中国的日夜》,见《传奇》增订本(上海:山河图书公司),1946,页392—393。

② 张爱玲:《中国的日夜》,见《传奇》增订本(上海:山河图书公司),1946,页390。

③ 周蕾(Rey Chow), *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991, p.85.

性之方法的特点，也就在于这个整体的概念。一方面，'整体'本身已是被割离，是不完整和荒凉的，但在感官上它却同时是迫切和局部的。张爱玲这个'整体'的理念，跟那些如'人'、'自我'或'中国'等整体的理念不一样。"周蕾认为这些细节的存在对妇女和居家有特殊意义，而我认为这种意义还可以超越私人领域扩至作为整体的上海都会生活。张爱玲借着她的细节逼迫我们把注意力放在那些物质"能指"上，这些"能指"不过讲述着上海都会生活的另一种故事，也依着她个人的想象力"重新塑造"了这个城市的空间，公共的和私人的、小的和大的。

我们可以通过把张爱玲的一些小说细节接合在一处来重新营造张爱玲的日常世界的空间。她的角色通常生活在两类内景里：典型的上海"弄堂"里石库门中的旧式房子，或是破败的西式洋房和公寓。前者可用她后期小说《半生缘》为例，里面的女主人公住在弄堂里："这弄堂在很热闹的地段，沿马路的一面全是些店面房子，店家卸下来的板门，一扇一扇倚在后门外面。一群娘姨大姐聚集在公共自来水龙头旁边淘米洗衣裳，把水门汀地下溅得湿漉漉的。内中有一个小大姐，却在那自来水笼头下洗脚……脚趾甲全是鲜红的，涂着蔻丹。"[①]当她的追求者第一次来时，他便直觉地感到女佣是在女主人公的房间里工作的，他猜对了。在这两层楼的房子里，气氛温暖而熟悉：当他被领上楼进入拥挤的内室时，他也同时进入了她的家庭，并最终成为这个家里一张熟悉的脸，他可以不用事先通知随时来拜访他们，因为他首先是被佣人认可的，这些佣人是弄堂的守门员和流言播种人。

另一方面，西式洋房或公寓楼则经常是某种被疏离和侵扰的场所。在这篇小说里，女主人公的姐姐嫁给了一个投机商，搬进了位于荒凉郊

① 张爱玲：《半生缘》（台北：皇冠），1980，页41。

区的一幢西式楼房。正是在这幢楼房里,女主人公被她的姐夫强暴了,而且在楼上的房间被关了半年。这个"阁楼上的疯女人"情节设计几乎是直接从英国哥特式(gothic)小说中借来的,它使得这幢房子受到了双重疏离。《心经》讲了一个迷恋父亲的女儿,故事发生在一幢带屋顶花园的西式公寓里,玻璃门房间,有电梯,楼梯上的电灯恰巧是坏的。所有这些建筑上的细节都是为了凸现角色的心理张力。这些和西式楼房相关的不好的联想多半源于张爱玲自己的童年经历,那时,她和父亲及继母同住在一幢西式旧洋房里,后来,她终于从那里逃出来,和她母亲和姑姑一起住在公寓楼里。不过张爱玲从不曾在弄堂环境里住过很久,她对弄堂的爱是超越个人经验的。

有时候,当角色从一个空间挪到另一个空间时,"新""旧"因素是互相掺杂的,由此也造成了一种混合效应。《留情》讲了一对都系再婚的中年夫妻去一个亲戚家的故事。他们的三轮车先是驶过了"一座棕黑的小洋房,泛了色的淡蓝漆的百叶窗,悄悄的,在雨中,不知为什么有一种极显著的外国的感觉。米先生不由得想起从前他留学的时候",他遇到他的第一个太太以及他们那糟糕的婚姻。接着三轮车又经过了另一幢房子,"灰色的老式洋房,阳台上挂一只大鹦哥,凄厉地呱呱叫着,每次经过,总使她想起那一个婆家",以及她的那段失败的婚姻,比米先生的那段还要沧桑。不过他们的亲戚杨太太住的则是"中上等的弄堂房子"。他们进去的时候,"杨太太坐在饭厅里打麻将",在她丈夫的鼓励下,"杨太太成了活泼的主妇,她的客室很有点沙龙的意味"。正是在这样的一个新派主妇掌管的旧式房子里,米先生第一次遇到了米太太。他们拜访完了离开杨家时,弄堂里的环境似乎"补缀"了他们之间的紧张关系。故事是这样结束的:

> 他们告辞出来，走到弄堂里，过街楼底下，干地上不知谁放在那里一只小风炉，咕嘟咕嘟冒白烟，像个活的东西，在那空荡荡的弄堂里，猛一看，几乎要当它是只狗，或是个小孩。
>
> 出了弄堂，街上行人稀少，如同大清早上。这一带都是淡黄的粉墙，因为潮湿的缘故，发了黑，沿街种着的小洋梧桐，一树的黄叶子，就像迎春花，正开得烂漫，一棵棵小黄树映着墨灰的墙，格外的鲜艳。叶子在树梢，眼看它招呀招的，一飞一个大弧线，抢在人前头，落地还飘得多远。[①]

因此，在他们回家的路上，敦凤和米先生他们俩感到彼此是相爱的。走在落花般落着叶的路上，敦凤想着"经过邮局对面，不要忘了告诉他关于那鹦哥"。[②]小说中对颜色和细节的微妙运用同时维系了故事的秋日氛围，以及这对处于人生秋季的夫妻之间的感情。那只在干地上，又像狗又像小孩咕嘟咕嘟冒白烟的小风炉给弄堂带来了人性的温暖，令人想起在《半生缘》里，娘姨洗衣服洗脚的公共自来水龙头。正是在这些熟悉的空间里，"千疮百孔"的人际关系，尽管受着"墨灰的墙"的凄凉暗示，还是有可能被春花般的秋日落叶"补缀"起来。相比之下，那"棕黑的小洋房以及它那泛了色的淡蓝漆的百叶窗"和"邮局对面的灰色的老式洋房"则显得相当疏离，且萦绕着那些可憎的记忆。

张爱玲的这些小说人物，在他们的资产阶级生活世界里，从这幢房子到那间屋子，一般都是坐黄包车或三轮车，再不就是搭电车。只在非常特殊的场合或有要事时，他们才叫出租车。不过，一旦他们有钱了，他们就买辆车，雇个司机，而司机也随即成为和门卫、佣人一样的家庭

① 张爱玲：《留情》，见《传奇》，页3—5。
② 张爱玲：《留情》，见《传奇》，页20—21。

侍者。《留情》中的杨太太家里有一部电话,而在平常的弄堂世界里,一般是几家人合用一部电话。在《半生缘》中,张爱玲成功地把电话置换成了另一种人际关联,它使巧合变得可信,使际遇变为可能。《留情》里的杨宅,即使是杨老太太的屋里也充塞了现代家具和现代便利:"灰绿色的金属品写字台、金属品圈椅、金属品文件高柜、冰箱、电话",这是因为杨家过去的"开通的历史",所以连老太太也喜欢"各式新颖的外国东西"。不过与此同时,杨家也还在用炭盆子——张爱玲小说世界里几乎无处不在的一件道具。而在这次拜访中,真正让米先生记得的却是那"半旧式的钟,长方红皮匣子,暗金面,极细的长短针,唆唆走着,也看不清楚是几点几分"。[1]如果说那炭盆子是保持人性温暖的熟悉的旧器皿,那旧式的钟则是过时的象征,提示着老太太已经跟不上现代时间。张爱玲的小说里经常会写到钟,还有镜子、屏风、窗帘、旧相册、干花,以及各种标志着人物经历过变迁,经历过特殊痛切时刻的物件,而其中的人物则常要在某些时刻和他们过往的情感记忆挣扎以面对新的现实。

这大量的新旧并置的物件展示了张爱玲和现代性的一种深层暧昧关系,它亦是张爱玲小说的醒目标记。不过,这种暧昧性不可被误为是一种乡愁般的传统主义。无论是在小说还是现实生活里,张爱玲对摩登生活的恋慕一样可以从上海物质文化的方方面面里追溯出来。她的主人公从弄堂的家和半公共空间里出来,进入公共舞台,他们足迹常至的地方是中式或西式餐馆,以及咖啡馆。《半生缘》的最后一场戏就是在一家饭馆的包厢里展开的,男女主人公历经磨难后久别重逢,但却最终发现要结婚已然太迟。当然,张爱玲小说中那真正无所不在的公共

---

① 张爱玲:《留情》,页8,10。

场合是电影院，而看电影则是最常见的消遣方式。

电影和电影宫

张爱玲是个货真价实的影迷。据她弟弟的回忆，还在读书时候，张爱玲就订了一系列的英文影迷刊物像 *Movie Star*(《影星》)和 *Screen Play*(《幕戏》)以资夜读。在四十年代，她几乎看了下列影星主演的所有电影：葛丽泰·嘉宝、贝蒂·戴维斯、加利·库伯、克拉克·盖博、秀兰·邓波儿和费·雯丽，她尤其钟爱费·雯丽在《飘》(又译《乱世佳人》)里的表演，但她不喜欢《傲慢与偏见》里的格里尔·加森。她也同样热爱中国电影和影星，比如阮玲玉、谈瑛、陈燕燕、石挥和赵丹等。[①]她曾用中英文写过影评，后来还为在上海和香港拍摄的好几部著名电影写了剧本。她的这种个人爱好潜入了她的小说，构成了她小说技巧的一个关键元素。在她的故事中，电影院既是公众场所，也是梦幻之地；这两种功能的交织恰好创造了她独特的叙述魔方。写于一九四七年的小说《多少恨》的开头部分可资一例：

> 现代的电影院本是最大众化的王宫，全部是玻璃，丝绒，仿云母石的伟大结构。这一家，一进门地下是淡乳黄的：这地方整个的像一只黄色玻璃杯放大了千万倍，特别有那样一种光闪闪的幻丽洁净。电影已经开映多时，穿堂里空荡荡的，冷落了下来，便成了宫怨的场面，遥遥听见别殿的箫鼓。[②]

① 张子静：《我的姊姊张爱玲》，页117—119。
② 张爱玲：《多少恨》，见《惘然记》(台北：皇冠)，1991，页97—98。

张爱玲把电影院称为“最大众化的王宫”是有原因的:其时上海已经有了相当多的电影宫,且看电影也成了公众娱乐的普遍方式。由此,对于这个披着煽情外衣的故事来说,关于一个女人爱上一个已婚男人,这是无数煽情片的情节,电影院是最理想的场合。据张爱玲自己说,这部短篇是对她的电影剧本《不了情》的“重写”。在一种高明的反身代指设计中,电影院成了这部戏/小说第一幕的背景,并由此引入了女主人公:

> 迎面高高竖起了下期预告的五彩广告牌……上面涌现出一个剪出的巨大的女像,女人含着眼泪。另有一个较小的悲剧人物,渺小得多的,在那广告底下徘徊着。是虞家茵。[①]

这开头几行读来如同看摄影机下的一组镜头,它们清晰地赋予了我们一种视像感:女主人公置身在广告牌所标志的都会商业景观中。而与此同时,那巨人似的广告牌上的女人剪影也是勾勒女主人公的物质符码,并把她的故事幻化为一个电影狂想。这样,它又勾联了另一个“所指”——“宫怨”。以古典文学参照,那是在段落末尾几乎不知不觉地渗入的。“宫怨”这个词令人立即想到古代中国宫廷里,那些在冷宫里等韶华飞逝的宫女和帝妾,而同时,皇帝本人却在“别殿的箫鼓”里和他的宠妃寻欢作乐。一般的中国读者都会为这个传奇般的罗曼史寻找熟悉的参照,像唐明皇和杨贵妃的故事,这个传奇因为白居易的《长恨歌》变得广为人知。令人震撼的是,张爱玲居然能够在一个句子里,把空荡荡的电影院大厅翻转成寓言般的、回响着古典之音的“冷宫”。

① 张爱玲:《多少恨》,见《惘然记》(台北:皇冠),1991,页98。

张爱玲把笔墨放在电影院大厅里，她极为敏锐地抓住了这个最为特殊的内在空间，这个空间为上海观众下了现代奇迹的定义。在像大光明这样革新过的电影宫里，外表的华丽还不能说明内里的辉煌，尤其是艺饰风的大厅和镜子般的（假）大理石地面，它们吸引了第一次走进影院的男男女女，屏幕上的异域梦幻，顷刻间就把这些人带入了一个截然不同的世界。绝大多数的电影宫都放映好莱坞的首轮影片。因此，现代电影院确实是文本中一个既真实又具象征性的场所，它是电影和文学之间的桥梁。

我们有理由相信张爱玲的电影模式绝大多数是取自美国、而非中国电影，其中她最喜欢的类型可能是那些怪诞的人情喜剧：比如 *Bringing up Baby*（《育婴奇谭》一九三八），*The Philadelphia Story*（《费城故事》又译《旧欢新宠》一九四〇）和 *The Lady Eve*（《夏娃女郎》一九四一）。她的一个后期剧本就是改编自舒尔曼（Max Shulman）的《温柔的陷阱》，张爱玲把它重新命名为《情场如战场》。[①]如戏名所示，该剧的关键词就是求爱和婚姻，讲的就是它们演绎出来的一场戏。所有的好莱坞怪喜剧都会让求婚和应战双方舌战不已，搞出些机智的对答。这亦是其通世故人情的一个标志，尤见普雷斯顿·斯特奇斯（Preston Sturges）和霍华德·霍克斯（Howard Hawks）导演的电影，《女友礼拜五》即为一佳例。斯坦利·卡维尔（Stanley Cavell）提醒我们的："这些电影本身即是在调查这些对白的观点。"这种类型戏的出现可能与好莱坞电影制作中的音响改进有关，不过更有意味的如卡维尔所说，是因为"一种新型女性的出现，或说，新出现的一种女性……而电影史上的这个阶段是和历史上的女性自觉阶段分不开的。"[②]这种类型深合张意，

---

① 收入她的《惘然记》，页172—239。

② 斯坦利·卡维尔（Stanley Cavell），《追求幸福》（*Pursuits of Happiness*）：*The Hollywood Comedy of Remarriage*, *Cambridge*, *Mass.*：*Harvard University Press*, 1981, *p*.7, 16.

也是因为它提供了一个勾画上海都会女性的感受和知觉的新空间。由此，当张爱玲在《多少恨》的开头把女主人公安置在"电影"般的场景里时，同时把女主人公的知觉放在了故事情节的中心位置上，那也决定了这个故事的女性主义式尾声：她没有跟她所爱的男人回家，去当现代小妾，虽然她那个没用的传统父亲鼓励她去。虞家茵还是离开他，到另一个城市去谋新教职。

不过，里面的问题比光从故事的开头和结尾推断出来的东西要远为复杂。其实这里的情节所泄露的，就像张爱玲的绝大多数小说那样，是围绕着婚姻和家庭人际关系的整个模式的。在中国小说里征用好莱坞类型剧，张爱玲其实已经在其中加了一系列的其他因素，这些因素在好莱坞喜剧中是没有得到充分表现的：婆婆和儿媳间的矛盾，亲戚间的诡计，还有那更重要的男性用情不专。换言之，在好莱坞模式上又加了一层家庭伦理维度。[①]在这个熟悉的语境里，张爱玲的女主人公经历着求婚和结婚这些人生经历（在以后要讨论的《倾城之恋》里是再婚），它和常见的中国通俗小说里的"悲欢离合"之类情节相差并不大。不过，与此同时，就像卡维尔所诠释的好莱坞喜剧，张爱玲的故事也同样促使我们"再思考一下，当尼采说我们开始怀疑我们的幸福权，追求幸福的权利时，他到底发现了什么"。[②] 可是，那不是尼采，而是张爱玲"叫我们拿出知觉的勇气来"，争取那被压抑的幸福权。有意思的是，在一篇《谈女人》的散文中，在一个不同的语境里，张爱玲站在女性立场上取笑了尼采和男人：

"超人"这名词，自经尼采提出，常常有人引用，在尼采之前，

① 见郑树森：《从现代到当代》（台北：三民），1994，第二部分。
② 斯坦利·卡维尔（Stanley Cavell），p. 131.

古代寓言中也可以发现同类的理想。说也奇怪，我们想像中的超人永远是个男人。为什么呢？大约是因为超人的文明是较我们的文明更进一步的造就，而我们的文明是男子的文明。还有一层：超人是纯粹理想的结晶，而"超等女人"则不难于实际中求得。在任何文化阶段中，女人还是女人。男子偏于某一方面的发展，而女人是最普遍的，基本的，代表四季循环，土地，生老病死，饮食繁殖。女人把人类飞越太空的灵智拴在踏实的根椿上。[①]

很显然，尽管带着这些有意或无意的"贬低"，女人依然在张爱玲的小说世界里占据着中心位置。可能正是因为女人这么牢牢地根系在现实生活里，她们才会在追求幸福时被赋予了所有的苦痛和凄婉。

"参差的对照"：张爱玲谈自己的文章

不论张爱玲是否真的借鉴了好莱坞喜剧，张爱玲无疑秉有一种自己的风格和感知方式，但这却容易让她的小说受到严厉批评。一九四三年她发表她的第一个小说集后不久，第二年初《万象》就刊登了署名迅雨的作者，后来知道迅雨是著名的法国文学翻译家傅雷，写的一长篇批评文章，傅雷在文章里称赞了她的才华和技巧，但以她的《倾城之恋》为例，对她的小说内容大加批评：

几乎占到二分之一篇幅的调情，尽是些玩世不恭的享乐主义者

① 张爱玲：《谈女人》，见《流言》，页84。

的精神游戏……美丽的对话,真真假假的捉迷藏,都在心的浮面飘滑;吸引,挑逗,无伤大体的攻守战,遮饰着虚伪。男人是一片空虚的心,不想真正找着落的心,把恋爱看作高尔夫与威士忌中间的调剂。女人,整日担忧着最后一些资本——三十岁左右的青春——再另一次倒帐;物质生活的迫切需求,使她无暇顾到心灵。这样的一幕喜剧,骨子里的贫血,充满了死气,当然不能有好结果。[1]

这一番批评自然也适用于斯德格的喜剧。接着,傅雷又从对这篇小说的猛攻,转入了对她所有小说就整体而言的全面批判:

恋爱与婚姻是作者至此为止的中心题材;长长短短六七件作品,只是 variations upon a theme。遗老遗少和小资产阶级,全都为男女问题这恶梦所苦。恶梦中老是霪雨连绵的秋天,潮腻腻,灰暗,肮脏,窒息的腐烂的气味,像是病人临终的房间。烦恼,焦急,挣扎,全无结果,恶梦没有边际,也就无从逃避。零星的磨折,生死的苦难,在此只是无名的浪费。青春,热情,幻想,希望,都没有存身的地方。川嫦的卧房,姚先生的家,封锁期的电车车厢,扩大起来便是整个社会。一切之上,还有一双瞧不及的巨手张开着,不知从哪儿重重的压下来,压痛每个人的心房。这样一幅图画印在劣质的报纸上,线条和黑白的对照迷糊一些,就该和张女士的短篇气息差不多。

为什么要用这个譬喻?因为她阴沉的篇幅里,时时渗人轻松的笔

① 迅雨(傅雷):《论张爱玲的小说》(1944),见唐文标编,《张爱玲研究》(台北:联经),1986,页124—125。

调,俏皮的口吻,好比一些闪烁的磷火,教人分不清这微光是黄昏还是曙色。有时幽默的分量过了分,悲喜剧变成了趣剧。趣剧不打紧,但若沾上了轻薄味(如《琉璃瓦》),艺术给摧残了。[1]

这番好意的、但也是毁灭性的批评,等于是全然否定了张爱玲的创造性。她从一家杂志社抽回了她的一部原本准备连载的小说;而且,事实上直到该年十二月,张爱玲一直都没有再发表任何其他小说。不过,傅雷那绚烂的文章和比喻,也到底引发了张爱玲写下一篇相当长的文章作微妙的回应。[2]这篇文章极大地便利了读者一窥她的小说技巧和人生观。下文将不惜篇幅地引用她这篇《自己的文章》,张爱玲在里面作了这样的自我辩护:

> 所以我的小说里……他们不是英雄,他们可是这时代的广大的负荷者。因为他们虽然不彻底,但究竟是认真的。他们没有悲壮,只有苍凉。悲壮是一种完成,而苍凉则是一种启示。
>
> ……我知道我的作品里缺少力,但既然是个写小说的,就只能尽量表现小说里人物的力,不能代替他们创造出力来。而且我相信,他们虽然不过是软弱的凡人,不及英雄的有力,但正是这些凡人比英雄更能代表这时代的总量。
>
> 这时代,旧的东西在崩坏,新的在滋长中……人们只是感觉日常的一切都有点儿不对,不对到恐怖的程度。人是生活于一个时代里的,可是这时代却在影子似地沉没下去,人觉得自己是被抛弃了……

① 迅雨(傅雷):《论张爱玲的小说》(1944),见唐文标编,《张爱玲研究》(台北:联经),1986,页128。

② 对于张爱玲《自己的文章》这篇长文是否因傅雷一文而写,后来有不同的看法。参见古苍梧:《今生此时今世此地:张爱玲、苏青、胡兰成》(香港:牛津),2002,页60起。

> 我甚至只是写些男女间的小事情,我的作品里没有战争,也没有革命。我以为人在恋爱的时候,是比在战争或革命的时候更素朴,也更放恣的。
>
> ……我喜欢素朴,可是我只能从描写现代人的机智与装饰中去衬出人生的素朴的底子……只是我不把虚伪与真实写成强烈的对照,却是用参差的对照的手法写出现代人的虚伪之中有真实,浮华之中有素朴。……[①]

这番反思,对一个才二十出头刚开始写作的年轻作家来说,确实是令人震惊的。因为这不光是一种自我辩护,也是她的美学原则的最初表白。她的美学关键就是她称之为"参差的对照"的技巧:它同时暗示了一种美学概念和叙事技巧。这种"参差的对照"指的不是两种东西的截然对立,而是指某种错置的、不均衡的样式。[②]这是她自创的一个术语,她不曾对此有过详细解释,止于暗示而已。金斯伯瑞(Karen Kingsbury)认为这个术语,"不仅是勾画主题和角色的手法,它也作用于叙事风格层面——叙述人那揶揄的语调;比如说,徘徊于自嘲和放恣,梦幻和现实,讽刺和同情之间。"[③]我在此想借用香港评论家阿巴斯(Ackbar Abbas)的一个术语,把这种对照称为 de-cadence。这英文词是颓废这个概念的一个国际双关语,我将证明它和张爱玲的美学是紧密相关的。

为说明"参差的对照",张爱玲用了颜色打比方:那就像是宝蓝配

---

① 张爱玲:《自己的文章》见《流言》,页 21—23。

② 金斯伯瑞把"参差的对照"硬译为 off-set opposition 和 uneven, unmatching contra-position,见《张爱玲的'参差的对照'和欧亚混合的文化创造》,该文系张爱玲世界会议上的宣读论文,台北,1996 年 5 月 25—27 日,页 17—18。

③ 金斯伯瑞,《张爱玲的'参差的对照'和欧亚混合的文化创造》,该文系张爱玲世界会议上的宣读论文,台北,1996 年 5 月 25—27 日,页 18。

苹果绿，葱绿配桃红，较之于红绿的强烈对照，后者的效果太具刺激性，de-cadenced contrast（参差的对照）则更婉妙复杂。强烈的对照表达力；参差的对照是美。前者是幸福，后者是悲哀。而这种色泽感其实已成了她的技巧的一个最明显的特征。比如，她是这样描绘上海的“颜色”的：

> 市面上最普遍的是各种叫不出名字来的颜色，青不青，灰不灰，黄不黄，只能做背景的，那都是中立色，又叫保护色，又叫文明色，又叫混合色。[①]

在《留情》中，张爱玲把这些颜色组合作了丰富的低调陈列：小黄树映着墨灰的墙；炭火从青绿烧到暗红；阳台上两盆红瘪的菊花；微雨的天气“像只棕黑的大狗，毛茸茸，湿答答，冰冷的黑鼻尖凑到人脸上来嗅个不了”。只在很偶然的时刻，我们看到“淡蓝的天上出现了一段彩虹，短而直，红、黄、紫、橙红”。但它也不过只出现于“一刹那，又是迟迟的”（着重号系作者所加）。[②]这个典型的例子，用张爱玲的说法，自然不可能唤起什么“悲壮”或“壮丽”的情感。这种情感呈现在“强烈的对照”中，是革命和战争的情调。而张爱玲喜欢的是美学上的“苍凉”，她认为“苍凉”有启示性，它的显现会揭示素朴的真理。这个吸引人的表述也同时揭示了一种性别对照：如果说战争和革命中的力量和荣耀是男性的，那苍凉的美学境界则无疑是女性的。我们只有事先铭记这点，才能深入她的人物塑造和叙述风格。

---

① 张爱玲：《童言无忌》，见《流言》，页14。
② 张爱玲：《留情》，见《传奇》，尤见页1，4，20。

一种通俗小说技巧

尽管她秉持“苍凉”的观点,张爱玲还是声称自己是个“通俗”作家。像所有的通俗作家一样,她很在意读者接受的效果:她几乎是发自肺腑地大讲了一番小说如何来吸引读者。她说如果一个作家,“将自己归入读者中去,自然知道他们所要的是什么。要什么,就给他们什么,此外再多给他们一点别的”。[①]她特别强调她自己和读者的同调,她的读者多半是上海“小市民”,滋养他们阅读习惯的是传统通俗小说和戏剧,以及星期六派的鸳蝴小说,而不是新文学作品或西方文学的译作。不过,问题是她那独特的苍凉观又是如何“合乎”通俗的需求?在《惘然记》里,她曾谈到她对中国通俗小说的“难言的爱好”,她说那里面的角色是,“不用多加解释的人物,他们的悲欢离合。如果说是太浅薄,不够深入,那么,浮雕也一样是艺术呀。但我觉得实在很难写(通俗小说)”。[②]如何在日常生活的原材料上雕琢艺术“浮雕”,并用它们召唤出苍凉的景观?怎样把这“多一点”的东西传达给她的读者,而不伤害中国通俗小说里被验证为万无一失的程式?这显然是她给自己的挑战。

在组成中国传统小说基本情节的喜、怒、哀、乐这四个喻像中,张爱玲似乎最喜欢“哀”:“快乐这东西是缺乏兴味的——尤其是他人的快乐。”而一般的读者总是更能被不幸打动,尤其当这不幸是因“冲突、磨难和麻烦”而造成的时候;它们也是戏剧的资源。[③] 换言之,悲哀和离

---

① 张爱玲:《论写作》,见《张看》(台北:皇冠),1976,页271。
② 张爱玲:《惘然记》,页97。
③ 张爱玲:《论写作》,见《张看》,页272。

别应该是欢乐和重逢的“前提”，因为如果不这样的话，就无从打动读者，引发他们的情绪。此即意味着，在传统中国小说里，角色在他们获得欢乐而幸福的重逢和奖赏前，总要经历一系列的苦难和折磨。然而，张爱玲的绝大部分作品都没有幸福的尾声。相反，她的那些常人般的角色经历的都是无边之情的温柔折磨，尤其是那一班在一个变迁的时代，经历着爱和婚姻的男男女女。不过，经常在故事快近尾声的时候，疾病和死亡也笼罩下来，生老病死是常见的人生循环。张爱玲似乎是不断地重复着某个故事，关于无回报的爱和不幸的婚姻岁月，她说这类故事“可以从无数各各不同的观点来写，一辈子也写不完”。[①]

至于张爱玲小说技巧中的那“多一点”，不太容易在其他的通俗小说里找到，则几乎是一个无处不在的叙述声音。这声音不仅在角色身上盘旋或进入角色身上，还不停地以一种亲密而困惑的语调对他们作出评论。这个声音听上去可能有点屈尊的意味，仿佛它出自一个老练的旁观者之口；但它也点评琐屑的细节，有时还在意想不到的时候出现。在这样的时候，叙述语言就立刻出人意料地转入想象和比喻中去。比如，她写一个女人的脸“光整坦荡，像一张新铺好的床；加上了忧愁的重压，就像有人一屁股在床上坐下了”。[②]而她形容另一个女人的手臂说“白倒是白的，像挤出来的牙膏。她的整个的人像挤出来的牙膏，没有款式”。[③]这些几近离题的话，可能不过是张爱玲炫耀她的才智，它们在她喜爱的作家像毛姆（Somerset Maugham）、沃德豪斯（P. G. Wodehouse）、赫胥黎（Aldous Huxley）和其他的英国作家那儿也可以找到。但有时这种俏皮话也会变得相当有哲理，比如《红玫瑰与白玫瑰》

---

① 张爱玲：《写什么》，见《流言》，页125。
② 张爱玲：《鸿鸾禧》，见《传奇》，页24。
③ 张爱玲：《封锁》，见《传奇》，页382。

里的这段话:

> 普通人的一生,再好些也是“桃花扇”,撞破了头,血溅到扇子上。就这上面略加点染成为一枝桃花。振保的扇子却还是空白,而且笔酣墨饱,窗明几净,只等他落笔。[1]

形容一个角色的情感经历是“白纸一片”,而这白纸将承受一出清初著名历史剧的所有重量,未免太夸张了点。不过,依我之见,这正是张爱玲对她的读者施用小说魔法的地方:叙述者的声音游走于小说人物世界的里里外外,既从故事的叙述情境里也自外在视角里汲取灵感。托尔斯泰,张爱玲感兴趣且讨论过的另一个作家,在他的《战争与和平》里也采用了同样的“元评论”技巧。这种技巧的危险,如张爱玲所警示的,是很容易流于说教和意念化。所以她说“让故事自身去说明,比拟定了主题去编故事要好些”。她举了托尔斯泰小说的例子,来说明作者原来是想“归结到当时流行的一种宗教团体的人生态度的”,但这作品在修改七次后,“故事自身的展开战胜了预定的主题”,而借此《战争与和平》也成了不朽的经典。[2]

不过张爱玲小说里的那个全知的叙述人的“态度”,却更难定义更难阐释。它显然既不宣扬任何哲学或宗教,也不像传统小说那样去迎合阅读大众的流行习惯。当它出入于角色的思想过程时,它那“智慧的话语”也逐渐地染了点知识分子的重量,直到我们终于意识到它其实暗含了作者自身的人生态度,一种“苍凉”的“哲学”。如金斯伯瑞所指出的,这个叙述声音的作用是,界定“作家自身心理位置的视野,她不

---

① 张爱玲:《红玫瑰与白玫瑰》,见《传奇》,页37。
② 张爱玲:《自己的文章》,见《流言》,页23—24。

断增长的意识区域,这些都通过她的写作行为又反馈到她自身”。[①]我们因此有必要继续追索在这苍凉的叙述声音后那更深广的含义。

“荒凉的哲学”

前面提到,在她的《〈传奇〉再版自序》中(《传奇》系她惟一的短篇小说集),年轻的张爱玲发出过奇特的呼吁:“快,快,迟了来不及了,来不及了!”乍一看,这是她对迅速成名的渴望,但她的议论却带有更深刻的“哲学”意味:“个人即使等得及,时代是仓促的,已经在破坏中,还有更大地破坏要来。有一天我们的文明,不论是升华还是浮华,都要成为过去。如果我最常用的字是‘荒凉’,那是因为思想背景里有这惘惘的威胁。”[②]把自己的个人声名和某种模糊的“荒凉”感相联,是多少有些古怪的,尤其是它出现在一本畅销书的序言里。

张爱玲的这番话的一个最直接的背景,自然是一九三七年开始的抗战,以及一九四二年整个上海城沦为日占区。不过当她谈论“我们的文明”时,其所涵盖的东西显然更大更多。其中似乎她也指涉了现代性的匆忙步伐,一种直线演进的历史决定论观念,而破坏之力将最终把现时的文明变为过往。张爱玲是个秉赋独特、擅长暗喻的作家,她把这种“大叙述”比作是极尽奢词繁调的交响乐,而她本人则更喜欢上海本地戏中花旦的素朴唱腔。在《再版自序》里,她兴致勃勃地描绘了她有一次去看“蹦蹦戏”的经历,这种地方戏的对象主要是普罗大众。她

① 金斯伯瑞,页18。金斯伯瑞是以此来界定张爱玲的“参差的对照”的,不过我以为这更合适用来说明张爱玲的叙述声音和苍凉的境界。

② 张爱玲:《〈传奇〉再版自序》,见《张爱玲短篇小说集》,页3。

描划了花旦活泼实在的语言和唱腔,符咒般地把她整个吸引了,让她立即和台下的普通大众溶在一起。张爱玲接着发表了下面这番议论:"将来的荒原下,断瓦颓垣里,只有蹦蹦戏花旦这样的女人,她能够夷然地活下去,在任何时代,任何社会里,到处是她的家。"[1]

这个序言在多方面来说都是极不寻常的。如果寓言性地看张爱玲的这番陈辞,我们可以说,她的上面这番话不仅反现代性而动,而且也暗示了要回到本土资源中去寻求知识的滋养和美学的快乐。不过,同时,她对"文明""不论是升华还是浮华"的沉思却是无所不包的:它看来同时指涉了美学和物质文化,本土民间传统和她生活中的都会文化环境。易言之,在张爱玲的"知识背景"里,传统和现代性从来都是互相并置,这是五四运动的"交响乐"指挥家们所不曾设想过的。

事实上,我们读着这个序言,就能意识到传统和现代性在《传奇》的封面上就已经呈现了"参差的对照"。这封面是张爱玲的朋友炎樱设计的,画的是一个现代女子倚栏窥视一间闺房。闺房是晚清样式的,里面坐着个幽幽弄骨牌的衣着传统的女人,旁边坐着奶妈,抱着孩子;而那个从栏杆外探进身子来的,比例不对的现代女子,以及她那好奇的神情把本来相当静谧的一幅闺图搅得非常不安宁。但张爱玲说:"那也正是我希望造成的气氛。"[2]在张爱玲的描述中,这个被描成淡绿色的现代女子的存在就像鬼魂似的,她那超然的窥视让整个画面有使人感到不安的地方。不过,同样的,现代女子注视下的那幅传统画面也显得相当古怪,似乎它已失去了那属于另一时代另一世界的时空。传统的作为一种文学样式的《传奇》,可以追溯至唐代的传奇散文和明代传奇。尤其是在唐代传奇中,记叙的那些奇特的事情常包括鬼魂般的人

① 张爱玲:《〈传奇〉再版自序》,见《张爱玲短篇小说集》,页5。
② 张爱玲:《有几句话同读者说》,见《传奇》,页1。

物或传奇的男女英雄。而清代的传奇剧比如《桃花扇》，则还包括历史罗曼史等其他主题。张爱玲显然对这个著名的系谱了然于胸，所以她说她写小说的目的是从传奇中发现普通人，从普通人中发现传奇。

那么，我们又如何来解释张爱玲小说中的普通和传奇？以及它们以何种方式和张爱玲反复思索的传统和现代、历史和小说之中所蕴含的更大的问题取得联系？《传奇》里的很多小说可以作为例证，不过我将主要《封锁》和《倾城之恋》这两篇小说为例加以阐释。

写普通人的传奇

小说《封锁》于一九四三年发表，这是相当罕见的作品。故事的主要行动不是发生在室内，而是发生在空袭期的上海一辆电车上。不过我们不久便意识到，上海的这种最常见的交通工具已被改造成了室内空间中最为私密的部分——一个没有空袭则无所谓浪漫狂想的背景：

> 如果不碰到封锁，电车的进行是永远不会断的。封锁了。摇铃了。“叮玲玲玲玲玲”，每一个“玲”字是冷冷的一小点，一点一点连成一条虚线，切断了时间与空间。
>
> 电车停了……
>
> 电车里的人相当镇静……街上渐渐的也安静下来……这庞大的城市在阳光里盹着了，重重的把头搁在人们的肩上，口涎顺着人们的衣服缓缓流下去，不能想像的巨大的重量压住了每一个人。上海似乎从来没有这么静过——大白天里！[1]

---

① 张爱玲：《封锁》，见《传奇》，页377。

如果寓言性地看,电车即是所谓的现代性交通工具,就像火车(这个熟悉的意象让我们想起刘呐鸥和穆时英的小说)一样是严格按时间作业的。[①] 张爱玲本人显然对电车很着迷:前面提过,她说听不到"电车回家"声是睡不着觉的。在故事中,"真实"混杂了寓言性的东西,张爱玲通过把声音符码化,给了读者一种历史的时空感,也赋予了他们一种超越时空的情感——叮玲玲的电车铃声就像符码线一样切割了时空。所以张爱玲在一笔之间营造了一个"梦幻"故事的展开背景:一个在电车里换位置的男人,发现他坐到了一个女子的边上;他们聊起天来;他们坠入爱河,并开始谈论结婚的可能性。几小时后空袭解除,电车又开了。"电车里点上了灯,她一睁眼望见他遥遥坐在他原来的位子上。她震了一震——原来他并没有下车去!她明白他的意思了:封锁期间的一切,等于没有发生。整个的上海打了个盹,做了个不近情理的梦。"[②]因此,整个情节是现实框架下的一个梦,现实背景里的一种梦幻叙述。因为在这样的框架里,情感的"内核"也因之是"封锁"的,至少在那一刻和压在人心上的外界现实的无情压力是隔离的。因时间被置换成了空间,所以那一刻成为可能:仿佛时光静止了,那停在街上的电车成了一个从日常现实中搬移出来的奇特空间。

我们还可以把这部小说比作一部电影:现代小说语言就像电影手段一样,可以用意识流或蒙太奇的方法来打破平常时间的持续和顺序。虽然张爱玲在她的叙述语言中,从来不曾用过意识流技法,但她用散文风格所取得的效果一样可资比较。不过同时,张爱玲的故事是以上海

① 张爱玲定然很明白此类指涉,因为她自己也曾说过"时代的车轰轰地往前开"。见《烬余录》,《流言》,页54。
② 《封锁》,页387。

的物质现实为依托的。周蕾在分析这篇小说时说,现代都会是情节和背景的关键:“没有这个都会,没有她的电车,以及她所有的现代物质文化,《封锁》这个故事是绝无可能发生的。”[①]历史“现实”也同样插手了这个故事:那暂时性封锁上海的空袭,是一个清晰的时间标志,提醒我们那只可能发生在一九四三年左右的日占时期的上海,也即这篇小说的写作时间。正是这种时空的特殊合作,使得张爱玲有可能把一个普通故事变成传奇。不过与此同时,小说也“掐断”了角色的浪漫幻想,把他们带回到现实中来。

故事中时空悬置的“封锁”状态,也是作者的叙述技巧所创造的一个人为框架。置身其中的人的感觉会变得敏锐,微小的细节会放大成一个多彩的存在。周蕾认为,正是这个美学空间给了故事里的女主人公一种自由,去想象一个现实中不可能存在的罗曼史。这样的一个封锁空间,也是张爱玲笔下女性人物之境遇的一个完美比喻,张爱玲的女性角色,总是在她们生存的幽闭空间里幻想爱和罗曼史,而同时心里又很明白爱的易逝和男人的不可靠。[②] 这里暗含了一个性别寓言,即“正常的”时间和空间是由男人确立的,他们的历史直线演进观,也左右了现代中国的国族建设大计。因此在她的小说叙述结构里,通过让她的女主人公去争取克服男性主导的时间性,张爱玲作为一个女性作家,借着她小说中的美学资源,也在试图超越她自身写作的历史境遇。因此,张爱玲凭着她的小说艺术特色,对现代中国历史的大叙述造成了颠覆。

在我看来,用来诠释张爱玲对“宏伟叙述”的美学颠覆的一个最完美的例子,也正好是前面提到的、被傅雷挑出来轰炸一番的那

① 周蕾,《技巧,美学时空,女性作家》,系她在张爱玲世界会议上宣读的论文,台北,1996年5月25—27,页9。
② 周蕾,页8—10。

篇小说。尽管傅雷对这篇小说在道德上鄙夷不已,《倾城之恋》依然被证明是张爱玲最受欢迎的一篇小说:小说发表于一九四三年,比《封锁》稍早几个月,小说第二年就被改编成了剧本,后来又被搬上银幕。

乍一看,这个故事和张爱玲惯常的通俗小说叙述模式正好相反:故事基本发生在日本人侵前夕的香港;有一个幸福的结局;而且其中的角色也都相当世故。故事的背景是颇具异域风的香港浅水湾饭店,其本身就很像是舞台装置或电影布景,罗曼史的一方是受英国教育的花花公子,另一方是上海的一个年轻的离婚女子。这对上等人之间的罗曼史经历了在餐厅和舞厅、在饭店大堂和附近海滩,以及在女主人公房间里的一长串调情。这些场景很显然是借鉴了好莱坞怪喜剧。通过一个非凡的巧合成就一段再婚的故事,这也是好莱坞电影的一大类型。卡维尔对此卓有见识:"我所谓的再婚类型是以某种方式求得认可;求得彻底的谅解;这种谅解是那样深沉,需要死亡和复活的蜕变,以及存在新前景的达成;这种前景自我呈现为一个地方,一个从城市的困扰和离婚中离析出来的地方。"[①]对张爱玲的故事而言,美国哲学家的这番话是再好再合适不过的理解了。

《倾城之恋》像舞台剧似的开头——上海地方戏的风格。随着忧伤的胡琴在夜里哀泣,叙述声音升上来:"胡琴上的故事是应当由光艳的伶人来搬演的,长长的两片红胭脂夹住琼瑶鼻,唱了、笑了,袖子挡住了嘴……"[②]接着就引入了女主人公白流苏,似乎她是由那"光艳的伶人"所扮演的一个"角色"。张爱玲的这种民间戏剧式起承,在某种意义上是相当合适的,因为白家被描写成一个传统家族,落在了时光的后

① 斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell),p.19.
② 张爱玲:《倾城之恋》,见《传奇》,页152。

面，跟不上上海的现代世界了。不过几个场景过后，当流苏跪在她母亲的床前哭诉时，场景突然就"转入"了过去："她还只十来岁的时候，看了戏出来，在倾盆大雨中和家里人挤散了。"[①]当她上楼回到自己的房间，扑在穿衣镜上端详自己时，是一个"特写"镜头，流苏亦被带到了另一个舞台上："依着那抑扬顿挫的调子，流苏不由得偏着头，微微飞了个眼风，做了个手势。她对镜子这一表演，那胡琴听上去便不是胡琴，而是笙箫琴瑟奏着幽沉的庙堂舞曲……她走一步路都仿佛是合着失了传的古代音乐的节拍。"[②]这些"镜头"的叠加有效地为以后的，在流苏渡海去和她的追求者花花公子范柳原相会时，在异域风的香港背景里的那些更电影化的镜头组合作了铺垫。

当他们在浅水湾饭店相遇时，场景完全改变了：他们的传奇因此是在一个最为罗曼蒂克的环境里发生的。在张爱玲的描述中，香港是一个彻底异域化的殖民地，全然没有上海的那种本土景观和声色——那是张爱玲的读者所熟识的一个小说世界。不过相应地，香港也很自然成了一个"传奇"的背景——这个罗曼史以老练的调情和机敏的应答开头，而流苏则被塑造成一个近文盲的传统女子，且几乎没什么个性。在现实主义的层面上，要想象一对背景如此悬殊如此不相称的情侣是很困难的。所以也便不难证明只有在电影中他们的传奇才有可能性。我相信张爱玲是把好莱坞怪喜剧的叙述模式，挪用来表现角色在最初的求爱阶段中那误置的企图和个性的冲突。不过，通常这类电影的叙述程式是，男女主人公都很聪明地各有立场，在长长的复杂的求爱游戏中，他们历经互相的不信任和误会，只有到了最后一刻，当电影情节快收尾时，他们才会真正地爱上彼此，并最终结婚。

---

① 张爱玲：《倾城之恋》，见《传奇》，页156。
② 张爱玲：《倾城之恋》，见《传奇》，页158—159。

然而，在张爱玲这个故事中，一直要到这对情侣经历了一场真实的因日侵导致的"死亡和复活的蜕变"后，他们才取得了"彻底的谅解"。这种战争经历，显然和好莱坞喜剧中的大萧条背景截然不同，因为它不会被虚构的奢华和悠闲的背景抹去。范柳原和白流苏在这个"借来的时空"里彼此以身相许，尤其是对白流苏而言，已不可能再求奢华和悠闲。这个故事的情境比起好莱坞喜剧来，也要更不同寻常，因为男女主人公是因了战争而相爱的，而不像三十年代的好莱坞喜剧或歌舞剧与战争无关。而张爱玲也正是选择了如此不寻常的情境，来演绎超乎谅解的、爱之"苍凉"的最终境遇。她是如何演绎的呢？对此，我们需要从一个传统的角度，来重新检阅故事的情节和人物。

在《倾城之恋》中，再婚不是出于个人的选择，而是社会必需。在流苏而言，她从来都不是什么"快乐的离婚女人"，她的处境也无甚魅力。作为一个住在自己家的离婚女子，流苏因她失败的婚姻而不停地遭受亲戚们的讥嘲。这种传统的环境逼迫她去寻觅新的婚姻前途。在故事的开头写到，她在上海的自己家里时，曾经在镜子里仔细地打量过自己。这可以被解释为是一种自恋行为。不过，当她在镜子前"表演"时，也同时发生了一种微妙的转换："她忽然笑了——阴阴的，不怀好意的一笑，那音乐便戛然而止。"而传统的胡琴拉出来的故事，那些"辽远的忠孝节义的故事，不与她相关了"。[1] 她看来已准备好了要投入一个新世界去扮演一个新角色。因此"扮戏子"不仅是怪喜剧情节里的一个结构性成分，更重要的是，这是她寻求身份的一个必要前奏行为。当亲戚把她介绍给范柳原这个刚从英国回来的富裕的花花公子时，白流苏因急于摆脱她的家庭束缚，就采取了一个不同寻常的举动，去香港

① 张爱玲：《倾城之恋》，见《传奇》，页159。

和他相会。而香港就是那个可以“从都市困扰里摆脱出来”的地方，那里的“价值系统”极端不同，她传统家族中的那种人际伦理网在这里也不再起作用。她得靠她自己去扮演一个完全异于她个性的非传统的角色——一个“快乐的离婚女人”，设下“温柔的陷阱”去俘获她的男人。摆脱了家族伦理，流苏也就被迫去确立作为一个非传统女子的个人主体性。因为在传统中国小说里，绝大多数的妇女角色都不是离婚的。因此，为了寻求新的婚姻前景，流苏同时也在寻求她作为女人——一个被两个世界撕扯的女人——的自我身份。

现在流苏孤独地到了一个完全异域的地方，她如何来确立自己呢？仿佛是突然地，她被塞入了一出“话剧”的现代舞台或一部好莱坞喜剧中，她要做的“表演”，和她在上海地方戏中的花旦角色，自然是大相径庭的了。她很努力地去适应那些现代社交礼仪——跳舞，在西式饭店用餐，沿海滩漫步，甚至还得和柳原的“旧情人”，一个印度公主打交道——同时她又是永远地处于别人的目光下。在她的那个有点困惑的追求者的“殖民”注视之中，后者似乎一直都很清楚她在演戏，把她看作是一个异域的东方女人。不过，即使如此，柳原还是发现自己渐渐地爱上了她。那是何以成为可能的呢？自然，浪漫爱情是一种现代奢侈，是好莱坞式喜剧的必备前提。但在传统的中国小说里，爱情不过是人际关系的一个侧面，而人际关系则受普遍的人之常情的支撑。柳原和流苏之间的爱，包含了这两面因素以及那个“多一点”，这“多一点”似是加诸于通常情节上的。但也正是这“多一点”，使得这个故事非比寻常。为了说明它的重要性，我需要完整的是引述几段求爱场景。第一次求爱发生在他俩散步的时候：

柳原道：“我们到那边去走走。”流苏不做声。他走，她就缓缓

的跟了过去。时间横竖还早,路上散步的人多着呢——没关系。从浅水湾饭店过去一截子路,空中飞跨着一座桥梁,桥那边是山,桥这边是一堵灰砖砌成的墙壁,拦住了这边的山。柳原靠在墙上,流苏也就靠在墙上,一眼看上去,那堵墙极高极高,望不见边。墙是冷而粗糙,死的颜色。她的脸,托在墙上,反衬着,也变了样——红嘴唇、水眼睛、有血、有肉、有思想的一张脸。柳原看着她道:"这堵墙,不知为什么使我想起地老天荒那一类的话。……有一天,我们的文明整个的毁掉了,什么都完了——烧完了、炸完了、坍完了,也许还剩下这堵墙。流苏,如果我们那时候在这墙根底下遇见了……流苏,也许你会对我有一点真心,也许我会对你有一点真心。"①

这段插曲显得稍稍有点古怪,因为里面的一个微小的细节几乎和情节无关:那堵"灰砖砌成的墙",冷而粗糙,死的颜色,仿佛是过往时代的遗留物。和这堵墙的邂逅标志着一个神性的时刻,它使柳原这个没有文化和历史感的花花公子,用他只记得半句的中国旧诗句"地老天荒不了情"去想象"世界末日"。这句诗不断被征引来颂扬永恒的爱情,因此某种程度上它已成了陈词滥调(它还成了一部好莱坞电影 *The Magnificent Obsession* 的中文片名)。柳原的说词是极具反讽意味的。一方面,这是他第一次在他漫长的调情过程中动了点真情,所以显得更为深刻。其情感的力量来自于对那旧诗句的生动想象——地老天荒了——但在其中还暗含了一点迂回的意思:只有到了那时候,真正的爱情才会开始。而另一方面,柳原的话又充满了启示性:他说到有一天

① 张爱玲:《倾城之恋》,见《传奇》,页170。

“我们的文明整个的毁掉了，什么都完了——烧完了、炸完了、坍完了”！这种不祥的“荒原”感不仅和柳原的性格毫不相称，而且，即使环境使然，他也不可能说出那样的和诗句原义相反的话来。在现代世界里，爱是没有最终结局的，因此也就根本无所谓什么“永恒的爱”。柳原所漏掉的那三个字——不了情——因为它们的缺席，而变得更加具有暗示性和反讽意味：真正的爱只有在世界末日才有可能，在那个时间终端，时间本身便不再重要。正是在那样的时刻，张爱玲的“苍凉”美学才是可以想象的，它也即是那堵墙的颜色。

如果说情感的真实可以在世界末日前夕得到确认，显然那时已然太晚，因为死亡的威胁早已清晰地写在了那堵墙上，而永恒的爱只能意味着死亡。在这样反讽性的逻辑里，柳原和流苏在世界末日之际，还会再次相遇吗？这让我们再次想起了前面引过的张爱玲在《〈传奇〉再版自序》里的话：“将来的荒原下，断瓦颓垣里，只有蹦蹦戏花旦这样的女人，她能够夷然地活下去，在任何时代，任何社会里，到处是她的家。”像流苏这样的一个女子，因为是照着蹦蹦戏花旦塑造的，所以显然可以一样地夷然地活下去，但范柳原却不行。似乎在生活的、更大的寓言层面上，张爱玲为她的半传统的女主人公留了特殊的一席之地，不一定是她的性别关系，而是因为在一个变迁时代，在中国文化中她的性别所代表的东西。

对传统的中国小说读者来说，前面引到的墙的意象，还会令人想到《红楼梦》的一个插曲——林黛玉突然听到了明代戏剧《牡丹亭》唱词中的两句，她一下就呆了：“原来姹紫嫣红开遍/似这般都付与断井颓垣。”[①]《红楼梦》是张爱玲自己最钟爱的一部作品，她后来写过一部《红楼梦魇》。她对这部经典小说的借鉴不仅见诸她作品中的直接引用，而

① 曹雪芹：《红楼梦》，见第二十三回“西厢记妙词通戏言，牡丹亭艳曲警芳心”。

且也对这部小说的情感做了现代回应,在一个截然不同的背景里进行"重新呈现":四十年代的香港对应十八世纪的北京。但是,如果说直线的时间和历史是可以超越的话,我们便能从两部作品的平行文化肖像——黑夜降临前,夕照的最后辉煌——中一眼看出命运的类似威胁。

在《红楼梦》中,黛玉和宝玉的爱情是在作者曹雪芹的个人身世背景下演绎的:他的家族的凋零,以及以"大观园"为象征的贵族高雅文化的没落。因为这种惘惘的威胁笼罩着故事,小说中的两个年轻的主人公,尤其是黛玉,一直被自我折磨和无形的宿命感撕扯着。他们对天荒地老的追求最终落了空,但他们的感情却以诗歌和戏剧的形式留下了大量的抒情纪念。

张爱玲的《倾城之恋》也给人一种相似的美学情感,也即是说,因时光之旅和空间的更改而从原著中截来的一种情绪。故事的开头,就已经暗示了历史无情的脚步越来越快地向更宏伟的进行曲或交响乐迈进,并将很快把凄凉的胡琴声淹没掉。不过,张爱玲的女主人公却并不哀叹时代的变迁,她倒是渴望着从中解放自己。所以怀旧并不是这个故事的主题。相反,过去只是为预言现代性的灾难而存在的某种神话:那在劫难逃的世界并不是传统中国,而是满是战火和革命的现代世界。由此可见,张爱玲的苍凉美学无疑是和"主流"中国现代文学和历史完全悖反的。不过,在这个故事里,张爱玲既不是全然的怀旧(老保守派的姿态),也不是全然的悲观(怀疑和虚无派的姿态),她选择了喜剧和反讽来演绎她的故事。

在那堵墙的插曲后,在饭店客房里有一个关键的调情场景;小说还由此进入了诱引的高潮戏,并成就了一次求爱。所以感情的收尾早在故事最终结束前就已完成了。在那个调情的场景里,作者很聪明地征用了饭店房间里的现代便利品电话,这样男女主人公甚至都用不着面

对面就能聊天。似乎是看电影般的,我们看到深夜流苏躺在床上翻来覆去睡不着,而正当她有点睡意蒙眬时,床头电话铃大作:是柳原的声音,他在那头说"我爱你"。然后就挂断了。而当她刚好把听筒放回原处时,电话铃又响了,柳原在那边问道:"我忘了问你一声,你爱我么?"这个突然的电话可以被视为范柳原求婚的前奏。他似乎是被迫说出那句在所有的浪漫喜剧(但从不在中国传统小说里)里都会出现的套话:"我爱你。"但这个场景并不就非就此打住,也没像典型的好莱坞时尚那样来个电话接吻收场,因为他们在不同的房间里。虽然相当不合乎他个性地,柳原接着开始引用《诗经》中的一首:

> 流苏忙道:"我不懂这些。"柳原不耐烦道:"知道你不懂,若你懂,也用不着我讲了!我念你听:'死生契阔——与子相悦,执子之手,与子偕老。'我的中文根本不行,可不知道解释得对不对。我看那是最悲哀的一首诗,生与死与离别,都是大事,不由得我们支配的。比起外界的力量,我们人是多么小,多么小!可是我们偏要说:'我永远和你在一起;我们一生一世都别离开。'——好像我们自己做得了主似的!"

柳原的突然引用《诗经》确实谜一样难于解释。一个在国外出生在国外受教育的人,"中文根本不行",如何可能突然记起一句中国古诗?为什么在无数的诗行中单挑了这一句?顺着罗曼史的程式,我们可以把它看成是一种婚誓的形式。至少这个故事的英译者('Life, death, separation—with thee there is happiness; thy hand in mine, we will grow old together.')是这样认为的。因为它也一样可以译为更能被普遍接受的译文:In life and death, here is my promise to thee: thy

hand in mine, we will grow old together.[1]而我们还可以加上,“直到死亡把我们分开。”但柳原自己接着又说,“那是最悲哀的一首诗”,而他接下来的那番议论,显然是在回应灰墙插曲所呈现的苍凉的景观和心绪。作为一个浮浅空虚的纨绔子,柳原本人是说不出这种话来的,即使是在他情感的巅峰状态也不可能。一个怀疑人生的花花公子,是不太可能去宣誓永恒的爱和投入的。所以流苏听了他的话后才会说:“你干脆说不结婚,不就完了,还得绕着大弯子,什么做不了主?”[2]这种谈话自然不是为着决定婚姻,因为作为一种传统程式的婚姻,在张爱玲自身的视野里,并不一定是罗曼史的最终结局。

在浪漫喜剧中,调情只会导致诱引。这个故事中诱引场景的“编剧”是那么精细,小到每一个细节,所以它看上去就像是电影“镜头接镜头”的序列。一天晚上,当流苏在她的饭店客房准备就寝时,她一脚踩在了柳原的鞋子上,这才发现他在她床上,接着就是他吻她:“他还把她往镜子上推,他们似乎是跌到镜子里面,另一个昏昏的世界里去了,凉的凉,烫的烫,野火花直烧上身来。”[3]这些“镜头”可以说是从一系列的好莱坞电影移植来的,尤为常见的是镜子照出来的女人虚荣,而由隐秘的摄影机来拍摄镜中的女主人公亦是习见的花样——视觉自恋的“双重拍摄”。不过,镜子又是时常出现在张爱玲小说中的一个点缀性道具,特别是在《倾城之恋》中。小说前面的那个流苏,在家里照镜子的插曲,无疑为这个场景里的“镜子镜头”作了铺垫:当一个男人“把她往镜子上推”时,她作为女性主体的意象就被涂抹了。但当他们跌

① 见金斯伯瑞的脚注,《译丛》(*Renditions*), No. 45, 1996 年春,页 82。
② 《传奇》,页 177。
③ 《传奇》,页 181。我曾经长篇的论述过张爱玲的小说技巧和电影的亲缘性,而且用游戏的笔墨为这个场景虚构了一组电影镜头。见我的论文,《不了情:张爱玲和电影》,系我在张爱玲世界会议上宣读的论文。台北,1996 年 5 月;页 10。同见本书页 83。

入镜中的世界时,他们便进入了一个现实不再起作用的世界。这是欲望和苍凉的昏蒙世界,这里的欲望即苍凉。换言之,它成了“苍凉”的神秘世界。在那里,燃烧的激情全都折射在“冰冷的镜子”上。如果接在前面所引的那句“地老天荒”后,这个意象只能让我们感到悲凉:当野火花般滚烫的激情熄灭后,它的灰烬(张爱玲最爱用的另一个比喻)便只能用来点缀世界末日“地老”时“冰冷”的景观了。在张爱玲的苍凉世界里,用鲁迅的话来说,激情只能是一团“死火”。

不过,尽管出现了所有这些苍凉的暗示,张爱玲还是允许了最终的幸福婚姻。这不是那两人传奇的结果,而是因为外在战争的干预。第二天,也就是他们做爱后的次日,柳原告诉她,他一礼拜后就要上英国去,很显然是要把她留在香港作他所“供养的情人”。在情节的这个关键时刻,历史又一次插手进来,就像《封锁》中的情形一样,只是这一次的结尾是相当“幸福的”。柳原的旅行,因战争的爆发被取消了,他们于是决定结婚。在《倾城之恋》的结尾,叙述声音在层层反讽中这样说道:

> 香港的陷落成全了她。但是在这不可理喻的世界里,谁知道什么是因,什么是果?谁知道呢?也许就因为要成全她,一个大都市倾覆了。成千上万的人死去,成千上万的人痛苦着,跟着是惊天动地的大改革……流苏并不觉得她在历史上的地位有什么微妙之点。她只是笑吟吟的站起身来,将蚊烟香盘踢到桌子底下去。
>
> 传奇里的倾国倾城的人大抵如此。[1]

---

① 《传奇》,页190。

张爱玲在结束这个故事时所指涉的"传奇中的倾国倾城的人",事实上传达了她自己的最终历史批判,以及以普遍反讽的方式对小说的肯定。如果说传奇是一种浪漫类型,一种在传统上被认为是超乎历史书写和超乎信仰的类型,那它为什么不可以在历史本身超乎信仰的时候,也插手虚构的作品呢?谁知道惊天动地的改革来临时会发生什么?流苏在追求幸福的途中,被赋予了一个幸福的结局,张爱玲借此再次赞美了中国的地方戏花旦和传奇中的美人。不过,在写现代小说时,她逆转了著名古典传奇中的人物命运。据说从前有个皇帝(商朝的最后一个皇帝)因为太想讨他美丽妃子的开心,就在长城上点了烽火,骗他的部下相信有蛮族入侵。当各路军队赶到时,这儿戏逗他的妃子开心地笑了。这样愚蠢的游戏玩过几次以后,外族真的来入侵了,但即使烽火再点,他的军队也不会来了,如此他的王国就陷落了。后来就流传说:"一笑倾人城,再笑倾人国。"张爱玲的现代感自然不会让"红颜祸水"这样的传统偏见再度登台。就像小说中引用的《诗经》一样,张爱玲为这个熟悉的传奇加了一个反讽的变形——她颂扬了流苏的胜利:似乎这个都市的陷落就是为了成全她的传奇,给她的故事一个幸福的结局!在那个战争和革命的特殊时代,她的女性人物,尤其是流苏,应该得到点幸福,不管这幸福会多么短暂。

《倾城之恋》发表后一年,张爱玲写了散文《烬余录》,谈到了香港被困时她的自身经历。她那时还是个学生,住在香港大学宿舍里。如散文中所描绘的,她和她的同学对轰炸的反应是令人吃惊的漠不关心:她的朋友炎樱甚至还冒死上城去赶了场电影!在危险和灾难时保持冷静也许是一种勇气,但张爱玲所描述的漠不关心则一点都无关乎勇气,她要表达的是另外一种东西:

围城的十八天里，谁都有那种清晨四点钟的难挨的感觉——寒噤的黎明，什么都是模糊的，瑟缩，靠不住。回不了家，等回去了，也许家已经不存在了。房子可以毁掉，钱转眼可以成废纸，人可以死，自己更是朝不保暮。像唐诗上的"凄凄去亲爱，泛泛入烟雾"，可是那到底不像这里的无牵无挂的虚空与绝望。人们受不了这个，急于攀住一点踏实的东西，因而结婚了。[①]

这最后一句的情绪，无疑很契合柳原和流苏决定结婚时的心情。《倾城之恋》是张爱玲写的关于香港的第四个故事。张爱玲写这些故事显然是因为，在她于一九四二年回到上海后，她对香港这个沦陷之城的记忆依然新鲜，而且她愿意把她的香港故事献给她心爱的上海。很清楚在她的生活和艺术中，香港一直是上海的一个补充，她小说世界中的一个"她者"。这种自我指涉的联结也契合我们的目的，因为她越是把香港异域化，那香港也就越清楚地镜子般地折射着她的上海。凭着她惯有的预见，张爱玲在这个"双城记"里，注入了那么多的文化意蕴，使我们至今还在体会它们。

颓废美学

我把张爱玲的小说视为"颓废艺术"，可能会引起争议。我的一个基本论点是：张爱玲在她的小说中是把艺术人生和历史对立的，她在《〈传奇〉再版自序》中就开章明义地说：

① 张爱玲：《烬余录》，见《流言》，页47。

个人即使等得及,时代是仓促的,已经在破坏中,还有更大的破坏要来。有一天我们的文明,不论是升华还是浮华,都要成为过去。如果我最常用的字是"荒凉",那是因为思想背景里有这个惘惘的威胁。[①]

张爱玲的"荒凉"感,正是她对于现代历史洪流的仓促和破坏的反应,她并不相信时间一定会带来进步,而最终会变成过去,所以她把文明的发展也从两个对立的角度来看:升华——这当然是靠艺术支撑的境界;浮华——则无疑是中产阶级庸俗的现代性表现。她小说中的上海在表面上仍是一个"浮华世界"。

如果现代性的历史是一部豪壮的、锣鼓齐鸣的大调交响乐(这个张爱玲的譬喻颇为恰当,因为交响乐本来就是西方十九世纪发扬光大的产品),那么张爱玲所独钟的上海蹦蹦戏所奏出的是另一种苍凉的小调,而这个小调的旋律——张爱玲小说中娓娓道来的故事——基本上是反现代性的,然而张爱玲的"反法"和其他作家不同:她并没有完全把现代和传统对立(这是五四的意识形态),而仍然把传统"现代化"——这是一个极复杂的艺术过程。因为她所用的是一个中国旧戏台的搭法,却又把它作现代反讽式的处理;旧戏台的道具不是写实的,而人物也都是神话传奇式的角色(但并不排除人物本身行为和心理的写实性);张爱玲的短篇小说都像是一台台的戏,所以手法也不全是写实的,象征意味甚浓。她非常注重舞台上的细节(detail),周蕾曾在一本书中把这种细节和张爱玲的"女性"艺术联在一起,[②]但张爱玲的"女

---

① 张爱玲:《传奇》(北京:人民文学版),页349。

② 周蕾(Rey Chow), *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991. Chapter 4.

性"艺术精神又是什么？我觉得在谈女性主义之前，恐怕还是要先谈谈张爱玲艺术上的现代性，因为她在细节的布置上融人了不少时间和历史的反思，而这种反思的方式绝对超出中国戏曲的传统模式。换言之，张爱玲小说的戏台所造成的是一种"间杂效果"：它不但使有些人物和他（她）们的历史环境之间产生疏离感，而且也使观众（读者）和小说世界之间产生距离，这个距离的营造就是张爱玲的叙事手法，是十分现代的：在故事开头往往提供一个观点，而在故事进行过程中处处不忘把景观的细节变成叙事者评论的对象；有时把东西拟人化，而更惯用的手法却是把人身的部分——如嘴唇、眼睛、手臂——"物质化"，使我们阅读时感受到一种观看电影特写的形象的乐趣。有时候，我们不仅在观看人体，也同时在窥视人身内部的心理。

张爱玲小说中有些"道具"——如屏风、旧照片、胡琴、镜子——都具有新旧重叠的反讽意义：它从现代的时间感中隔离出来，又使人从现代追溯回去，但又无法完全追溯得到。我们似乎在这些小物品中感觉到时间过程，但它又分明地放置在现代生活的环境里，甚至造成一些情绪上的波动和不安。那么，这种不安的原因又何在？我认为张爱玲小说中所道出的是好几层故事：人物在日常生活中的悲欢离合当然是最表层的，而这个表层的故事也不外是悲欢离合，和旧小说无大差异。然而当我们再检视这个日常生活的背景，就不难发现另外一个层次——我称之为前景和背景的重叠和交错。张爱玲小说中的人物几乎都是放在前景，但这些人的行为举止和心理变迁却往往是在一个特定的背景前展开的，而这个特定的背景就隐藏了历史，是现代的，而不是旧戏中的古代。譬如《封锁》这个故事，男女在电车中相逢相爱，电车停止是因为日本人占领上海时期的封锁，这种战争时期的作法，当然是特定历史条件下的产物。一般写实或革命小说会把这个抗日的历史背景渲染

得很厉害,甚至变成前景;但是张爱玲却把它淡淡几笔交待进去,而更着力于描写这两个孤男寡女在一个静止的时空中间所爆发的感情,这是现实生活中很难发生的事,但又那么自然的发生了!这是张爱玲把写实和传奇两种模式交融在一起的技巧,使我们感到一个平凡的爱情故事的可贵。如果只有前景而没有背景——把故事放在无固定指涉的时空——它的"苍凉"效果也可能大减。

张爱玲的小说中我认为最具有"时代性"的矛盾意义——也就是用"传奇"的艺术手法来反述历史——的作品是《倾城之恋》。这篇小说一开头就把时间放进故事的情境里:

> 上海为了"节省天光",将所有的时钟都拨快了一小时,然而白公馆里说:"我们用的是老钟",他们的十点钟是人家的十一点。他们唱歌唱走了板,跟不上生命的胡琴。
>
> 胡琴咿咿哑哑拉着,在万盏灯的夜晚,拉过来又拉过去,说不尽的苍凉的故事——不问也罢![1]

所以,故事和历史,在张爱玲的小说世界中显然是互相冲突的,之所以称为"传奇",就是因为故事可以拉过来又拉过去,可以超越时间和历史。所以这篇小说中的两个主角都不尽写实,而是传奇性的人物。如果说他们之间的爱情游戏是故事的前景,那么这个前景的背后却含蕴了一个复杂的"背景"——我认为它是神话和历史的交织,但神话却又处处冲出历史背景的约束。在这两种背景的交织最突出的意象表现是范柳原和白流苏在浅水湾碰到的一堵"灰砖砌成的墙",这是一段极

① 张爱玲:《传奇》(北京:人民文学版),页58。

具象征意义的描述：

> 柳原靠在墙上，流苏也就靠在墙上，一眼看上去，那堵墙极高，望不见边。墙是冷而粗糙，死的颜色。……柳原看着她道："这堵墙，不知为什么使我想起地老天荒那一类的话。……有一天，我们的文明整个的毁掉了，什么都完了——烧完了，炸完了，坍完了，也许还剩下这堵墙。流苏，如果我们那时在这墙根底下遇见了……流苏，也许你会对我有一点真心，也许我会对你有一点真心。[1]

我们仔细研究这一段描述，不难发现这是和张爱玲在《〈传奇〉再版自序》中的两句话呼应的："将来的荒原下，断瓦颓垣里，只有蹦蹦戏花旦这样的女人，她能够夷然地活下去……。"[2]这断瓦颓垣的意义，正是张爱玲颓废艺术的精神所在，它又使我们忆起《红楼梦》中的断垣残瓦。在这个抒情时辰中，柳原悟到的是一个超越时代的神话（从写实立场而言，他这样的浮华公子是想不出这种哲理的），整个文明的毁灭，是一个反文明、反进步的世纪末式的幻想；而将来的荒原却又使他想起地老天荒的那一类话——当我们读到这四个字，自然会加上三个字来补足这一句诗：地老天荒不了情！所以，这句话的意义不是此情不渝直到永久，而是只有在文明毁灭后的地老天荒的"荒原"（张爱玲应该知道艾略特的名诗）才会产生真正的不了情，这岂不是"颓废"的最佳意义！？而真正有不了情的人，我想不会是范柳原这样的男人，而是"蹦蹦戏花旦这样的女人"；所以白流苏这个角色，也像是人生舞台（蹦蹦戏）上的一个花旦，这一层的象征意义非常完整。因此，当真正的历

---

① 张爱玲：《传奇》（北京：人民文学版），页80—81。
② 张爱玲：《传奇》（北京：人民文学版），页351。

史——日本炮轰香港——在故事中展开后,它非但没有把这对情侣拆散(革命小说或传统言情小说一定会如此),却反而成全了他们的婚姻,这当然是极端反讽的:传奇终于"战胜"了历史,所以故事最后的评述就很顺理成章了,也更反讽地点出了"倾城"之恋的现代意义(与古代的一笑倾城,再笑倾国的传统意义恰好相反):

> 香港的陷落成全了她。但是在这不可理喻的世界里,谁知道什么是因,什么是果?谁知道呢?也许就因为要成全她,一个大都市倾覆了。成千上万的人死去,成千上万的人痛苦着,跟着是惊天动地的大改革……流苏并不觉得她在历史上的地位有什么微妙之点。……
>
> 传奇里的倾国倾城的人大抵如此。①

这真是一段妙不可言的结尾,它完全达成了张爱玲在卷首所谓的"在传奇里面寻找普通人,在普通人里寻找传奇"的艺术目的。

如果从历史的眼光再把颓废的故事演下去,张爱玲所说的"惊天动地的大改革",仿佛臆测的就是中国革命,而成千上万的人(又岂止成千上万)真的已经死去,我们终于到了二十世纪之末,距《倾城之恋》又过了半个世纪了。我们真的也面临到整个文明毁灭的危险,甚至西方所有"后现代"的理论,似乎都在否定历史。那么,在二十世纪末谈颓废,其意义又何在?

我不禁又想到台湾出版的一本书《世纪末的华丽》,这本书的作者朱天文显然熟读过张爱玲的小说,否则怎么会产生如此绝妙的臆想?

① 张爱玲:《传奇》(北京:人民文学版),页105—106。

在这个故事的结尾，我们看到另一个白流苏——一个后现代的米亚，生活在一个和时间竞赛却也有瞬即过时危险的时装世界里，她最后的臆想，总算回答了范柳原，甚至所有男人的问题：文明毁掉了以后是否还会有真情？年老色衰，米亚有好手艺足以养活。湖泊幽邃无底洞之蓝告诉她，有一天男人用理论与制度建立的世界会倒塌，她将以嗅觉和颜色存活，从这里并予之重建。①

① 朱天文：《世纪末的华丽》，页192。

不了情:张爱玲和电影

张爱玲的小说《多少恨》是这么开始的:

> 现代的电影院本是最大众化的王宫,全部是玻璃、丝绒,仿云母石的伟大结构,这一家,一进门地下是乳黄的;这地方整个的像一只黄色玻璃杯放大了千万倍,特别有那样一种光闪闪的幻丽洁净。电影已开映多时,穿堂里空荡荡的,冷落了下来,便成了宫怨的场面,遥遥听见别殿的箫鼓。

这一段精彩的描写,俨然像一幅电影场景——既然是以电影院为背景,在小说叙事上则成了巧妙的自我指涉,《多少恨》原来就是根据张爱玲编的一出电影剧本《不了情》改写的,所以更成了文学电影两种文体的双重互相指涉,从而衍生出来的一部通俗小说。如果我们把这段描写作为一种电影式的联想分析,这家现代电影院的意象则是一幢玻璃王宫——令人想起童话“玻璃鞋”仙履奇缘的故事——而其基调是乳黄色的;“像一只黄色玻璃杯放大了千万倍”,这一层层玻璃意象的堆砌,在文字上似乎并不太明显,但在电影手法上,就可以作蒙太奇式的呈现了,譬如用希区柯克式的大前景镜头先“推”入影院门口,然

后转接或“溶人”玻璃、丝绒、仿云石的内景,最后则可把“黄色玻璃”放大变形(distortion),用一种特殊镜头……。

我的这一串电影联想,想不至于太过唐突,因为故事本从电影院开始。而电影院本来就是“最廉价的王宫”——通俗的娱乐场所。换言之,张爱玲在本篇中所采用的通俗小说形式和技巧,已经融会了通俗电影的手法,而这篇小说中的人物,也附带地添上一层电影角色的“幻丽洁净”。女主角虞家茵的登场,用的也是一种电影手法(括弧里我试着加上镜头):

> (远景,镜头由上往下拉)“迎面高高竖起了下期预告的五彩广告牌,下面簇拥掩映着一些棕榈盆栽,立体式的圆座子,张灯结彩,堆得像个菊花山。上面涌现出一个剪出的巨大女像,女人含着眼泪。(中景,镜头跟着人物)另一个较小的悲剧人物,渺小得多的,在那广告底徘徊着,是虞家茵,穿着黑大衣,乱纷纷的青丝发两边分披下来(此时镜头转为特写),脸色如同红灯映雪。”

然而,走笔(或“走镜”)至此,我们却又发现一个难题——张爱玲对于虞家茵的美的描写,是一般电影手法无法表现的:“她那种美看着仿佛就是年轻的缘故,然而实在是因为她那圆柔的脸上,眉目五官不知怎么的合在一起,正如一切年轻人的愿望,而一个心愿永远是年轻的,一个心愿也总有一点可怜。”这段话可谓典型的张爱玲笔法,她把一张女人的脸先作文学式的解构,然后又把它引申成一种年轻人的愿望,这一种“跳接”,仅仅以“正如”两个字就那么轻而易举地带过去了,而“正如”后面的句子,是无法用电影的视觉手法来表现的。当然,可以用幕后旁白,但是张爱玲的某些叙述或评论式的句子念起来似乎有点做作,

和她的道白句子的自然写实恰成对比。譬如下面的句子就很难成为旁白:

> 她独自一个人的时候,小而秀的眼睛里便露出一种执着的悲苦的神气。为什么眼睛里有这样悲哀呢?她能够经过多少事呢?可是悲哀会来的,会来的。

换言之,用一句普通话来说,张爱玲小说中的"文学味"仍然十足,并不能用电影的视觉语言来代替,特别是她所独有的"寓言"(metaphor)式笔法。即使在这篇小说的第一段,明眼的读者就不难发现,她可以把电影院空荡荡的穿堂,"冷落了下来"之后,一走笔"便成了宫怨场面,遥遥听见别殿的箫鼓",一瞬间就从现代回到古代,从电影院回到汉唐的宫殿(电影怎么拍?),我们甚至想到那些无数打落冷宫的宫女(也许已早生白发),在悄悄听着别殿的歌舞作乐的声音;唐明皇又在吹箫击鼓了,旁边斜倚着半裸的杨贵妃……

当然,张爱玲的这段寓言式的描述,似乎也别有用意,为女主角在故事中的地位略作暗示:她的悲哀,何尝不像唐朝宫女的"宫怨"?然而她毕竟是一个现代女子,不愿意作商人之妾。她和夏宗豫的邂逅是在这家玻璃王宫电影院,但是她毕竟不能回归传统,而他也使君有妇,宫中有人,她终于不听父亲势利的劝告做他的姨太太而忍痛离开。而从现代人的思想论之,虞家茵还是太过以男人为中心,不够独立,更不像五四时期所标榜的娜拉典范。

张爱玲自称她对于通俗小说"一直有一种难言的爱好;那些不用多加解释的人物,他们的悲欢离合。如果说是太浅薄,不够深入,那么,浮雕也一样是艺术呀"。什么是浮雕式的小说?如果"深入"是指心理

深度的话,没有深度的、浮雕式的悲欢离合又怎么写?这一个问题本身,看来浮浅,但我认为对研究通俗小说和通俗媒体——电影——是至关重要的。

如果要研究"通俗性"的问题,势必牵涉到读者或观众。最简单的说法是:作者在创作的过程中处处考虑到读者的口味,而非如现代主义的作者可以是一个天才,可以"独创"出一己的艺术世界,可以不顾读者,甚至以作品的难懂来揶揄或震撼读者。然而,通俗式的写法并不一定要处处迎合读者的低级趣味。张爱玲在《论写作》一文中,就提到:"存心迎合低级趣味的人,多半是自处甚高,不把读者看在眼里。"她认为要迎合读者的心理,办法不外两条:"(一)说人家所要说的,(二)说人家所要听的。"然而,说来容易,做起来却不简单,因为它牵涉到一个"集体"(人家)的阅读习惯问题,而阅读习惯是和一个时代的文化背景和文类(genres)有关。文类是经由作者创出来的,经过读者接受而"通俗"以后,其本身也产生一种常规,后来的作者往往以此常规作为典范继续翻版下去。张爱玲深得此中奥妙:"将自己归入读者群中去,自然知道他们所要的是什么。要什么,就给他们什么,此外再多给他们一点别的——作者有什么可给的,就拿出来……作者可以尽量给他所能给的,读者尽量拿他所能拿的。"就以小说而言,张爱玲深知通俗小说的常规,就是故事性;除此之外,她还特别强调戏剧性:"戏剧就是冲突,就是磨难,就是麻烦",而"快乐这东西是缺乏兴味的——尤其是他人的快乐"。换言之,阅读通俗小说可能是一种快乐和乐趣,但必须建立在别人的冲突、磨难和烦恼上。所谓悲欢离合,可以说是晚清以来所有通俗小说的故事常规,其"戏剧性"往往从悲和离出发,或生离死别,或悲离之后经过种种磨难才最终来一个大团圆的欢合。悲欢离合这个故事模子最不可或缺的因素就是"情",但用之不当就容易流入煽情,张

爱玲把这个英文字 sentimental 译作“三地门搭儿”，它对读者和观众的直接效用就是涕泪交零——一把鼻涕一把眼泪。

然而张爱玲的小说显然并没有落入这个涕泪交零的俗套，她的故事“俗”而不“套”，正因为她多给了读者一点别的。但这一点“别的”是什么？一般研究张爱玲的学者都提到她独特的语言和人物刻划的心理深度，此处不拟多说。我想要探讨的是张爱玲的另一面：她如何结合两种完全不同的通俗文类——中国旧小说和好莱坞出产的新电影——从而创出的新文体。兹先从电影谈起。

周蕾最近出版了一本有关电影的新书。[①]在该书第一章中她特别提到这一种新的视觉媒体往往不为五四作家的重视，而研究中国现代文学的学者亦复如此。这个说法，用以批判中国自古以来“文”以载道的传统——文字才是正统——是一针见血的。周蕾也提到：五四以后，不少作家在写作中用了电影手法而不自觉，仍奉文字艺术为圭臬。到了三四十年代，上海的都市作家才开始重视电影，有些人——譬如“新感觉派”的刘呐鸥和穆时英——都特别嗜爱电影，非但在其作品中运用大量电影技巧（譬如穆时英的《上海的狐步舞》），而且对电影美学都颇有研究，后来也从事电影工作，可谓为张爱玲开了先锋。然而二人的作品，似乎太过洋化，内中的电影技巧直接从好莱坞电影照搬过来，此处不能详论。张爱玲的特长是：她把好莱坞的电影技巧吸收之后，变成了自己的文体，并且和中国传统小说的叙事技巧结合得天衣无缝。这就牵涉到她对这两种艺术——电影和小说——本身的了解问题。

张爱玲写过不少中英文影评文章，也编了几个电影剧本，这是

① 周蕾(Rey Chow)，*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995), Part Ⅰ.

众所周知的“史实”。从这些历史资料——特别是郑树森教授的研究成果[①]——可以看出,张爱玲十分熟悉三十年代好莱坞的爱情“谐闹喜剧”(screwball comedy),根据郑树森的研究分析,这种喜剧的特色,“就是对中产(或大富)人家的家庭纠纷或感情轇轕,不加粉饰,以略微超脱的态度,嘲弄剖析。情节的偶然巧合和对话的诙谐机智,在这类作品里,也是不可或缺的要素。”张爱玲编剧的《太太万岁》,就是借鉴于此。郑树森又指出“是否借鉴在艺术创作上原难落实”,况且《太太万岁》也“掺杂一些三十年代中国电影常见的题旨,例如婆媳摩擦、亲友势利、见异思迁等”。这些皆是不争的洞见。我只能再补充一两点意见。

好莱坞三四十年代出品的这种“谐闹喜剧”电影,有的格调甚高,其喜剧效果不在插科打诨,而是借重对话的文雅和机智,斯特奇斯(Preston Sturges)导演的作品更是如此。除此之外,这种喜剧多以大都会(譬如纽约或费城)为背景,不论在布景、服装和人物举止谈吐上都有相当程度的世故(sophistication),我认为正符合张爱玲本人的都市女性的气质和品味。然而张似乎更关心比中产或大富阶级更低一层的小市民,或逐渐没落的中产或大富阶级(如《金锁记》),所以颇自觉地在她的人物身上加上一点温情,而这种温情,是斯特奇斯式的好莱坞喜剧绝无仅有的。张爱玲又把这种温情落实在以家庭为轴心的中国日常生活中,所以人物之间的冲突和摩擦,完全是出自中国伦理道德,而剧情的发展(包括情节的偶合)也颇似中国通俗小说。但是,张爱玲毕竟又多给了一点别的:她采取了一个“略微超脱的态度”,在嘲弄剖析的叙事语言中加了一些电影蒙太奇的意象,使得读者在阅读过程中似乎

① 郑树森:《从现代到当代》(台北:三民,1994),辑二。

看到了更多的东西。换言之,不论她的小说前身是否为电影剧本,我们似乎在脑海中看到不少电影场面,也就是说她的文字兼具了一种视觉上的魅力。此处且以大家最熟悉的《倾城之恋》作例子略加分析。

我认为这篇小说是中国"才子佳人"的通俗模式和好莱坞喜剧中的机智诙谐和"上等的调情"的混合品。故事一开始就是一个电影镜头,背景音乐是胡琴的咿咿哑哑,银幕上出现的应当是一个由伶人扮演的光艳袭人的女子,"长长的红胭脂夹住琼瑶鼻,唱了,笑了,袖子挡住了嘴……。"这个意象和气氛,四十年后在香港导演关锦鹏的《胭脂扣》一片的开场似乎看到了三分,而许鞍华拍的《倾城之恋》反而毫无张爱玲的意味。张爱玲显然是把这个爱情故事作为一种"传奇"戏曲的形式呈现,但表现出来的却像一部电影。故事中白流苏的几场戏,完全是电影镜头。

故事开始不久,流苏受三爷和四奶揶揄后,"流苏突然叫了一声,掩住自己的眼睛,跌跌冲冲往楼上爬……上了楼,到了自己的屋子里,她开了灯,扑在穿衣镜上,端详她自己。……阳台上,四爷又拉起胡琴来了。依着那抑扬顿挫的调子,流苏不由的偏着头,微微飞了个眼风,做了个手势。她对着镜子表演……,她向左走了几步,又向右走了几步……她忽然笑了——阴阴的,不怀好意的一笑,那音乐便戛然而止。"

这一段白流苏在镜子前水仙花式的自哀自怜的整套动作,都像在演戏,难怪范柳原后来说:"你看上去不像这世界上的人。你有许多小动作,有一种罗曼蒂克的气氛,很像唱京戏。"但这场戏的主要道具是镜子,指涉的是电影,不是京戏。

张爱玲在小说中特喜用镜子,当然令人联想到中国旧小说中的镜花水月。然而,镜子更是好莱坞电影中惯用的道具,女主角在镜前搔首弄姿,而摄影机在她身后拍摄,镜头对着镜子而不露痕迹,原是好莱坞

电影发明的技巧。张爱玲在故事中段另一场旅店幽会的情景描写,也以镜子为中心,场景调度的用心处处可见:

> 海上毕竟有点月意,映到窗子里来,那薄薄的光就照亮了镜子。(此处灯光照明要特别柔和!)流苏慢腾腾摘下发网,把头发一搅,搅乱了,(像是好莱坞女明星——如嘉宝——的动作)夹子叮呤当啷掉下地来。……柳原已经光着脚走到她后面(特写先照着他的脚),一只手搁在她头上,把她的脸倒扳了过来,吻她的嘴(又是好莱坞的招式)。发网滑下地去了。……流苏觉得她的溜溜转了个圈子(镜头可作三百六十度摇转),倒在镜子上,背心紧紧抵着冰冷的镜子。(镜头跟着推进)他的嘴始终没有离开过她的嘴(依当时好莱坞电影的习惯拍法,此处可以用近景但不宜用大特写)。他还把她往镜子上推,他们似乎是跌到镜子里面(最好用特技,把镜面变成水波,两人由此跌到镜湖中;法国导演考克多 Jean Cocteau 曾在他的《奥菲》*Orphe* 一片中用过类似的镜头),另一个昏昏的世界里去了(考克多就是用此手法使奥菲进入另一个世界),凉的凉,烫的烫,野火花直烧上身来(这句情欲的隐喻,以当时的电影尺度,恐怕无法拍,只好以"溶出"或"淡出"结束这一场戏)。

傅雷在他的那篇名作《论张爱玲的小说》一文中,曾对《倾城之恋》有下列的批评:"几乎占到二分之一篇幅的调情,尽是些玩世不恭的享乐主义者的精神游戏;尽管那么机巧、文雅、风趣,终究是精炼到近乎病态的社会产物。"如果说这种玩世不恭的享乐游戏得自好莱坞谐闹喜剧的灵感,是值得批评的话,我们甚至可以进一步把这种"仿效"

(Mimicry)视为一种被殖民种族对殖民文化的臣服表现,越是表现得惟妙惟肖,越显露出小说中的被殖民心态。而好莱坞电影在上海的盛行,也可以说是西方殖民主义对中国文化的摧残和"物化"的例证。如以"第三世界"反殖民论述立场视之,则更应该强调"第三世界电影"的模式与好莱坞模式的大相径庭,前者是自然的、纪录写实的,后者却是以纯熟的电影技巧创造出一个假象或幻想的现实世界,以此引观众上钩。

如果用这种意识形态的尺度来衡量,《倾城之恋》这部作品——勿论作为小说或电影来看——都是要不得的。而大部分张爱玲的作品,用傅雷的话说,描写的都是"遗老遗少和小资产阶级,全部为男女问题这恶梦所苦。恶梦中老是淫雨连绵的秋天,潮腻腻、灰暗、肮脏、窒息的腐烂的气味,像是病人临终的房间。……她阴沉的篇幅里,时时渗入轻松的笔调,俏皮的口吻,好比一些闪烁的磷火,教人分不清这微光是黄昏还是曙色"。傅雷的这几句话,可以说比后来左派的任何批评文字都精彩,而最后的磷光譬喻——教人分不清这微光是黄昏还是曙色——更是神来之笔,令人想起意大利左派知识分子葛兰西(Gramsci)的名句:"旧的已死,而新的却痛不欲生。"这句话后来被另一个左派导演约瑟夫·罗西(Joseph Losey)引用,把它放在罗西导演的歌剧影片——莫扎特的《唐·乔万尼》——的片首作为题辞。似乎没一个现代艺术家(更遑论意大利的几位著名的左翼导演,从维斯康堤到贝特鲁奇)不心慕"青黄不接"——不知是黄昏还是曙色——的时代,张爱玲何尝不是如此?所以她常用苍凉、苍茫等字眼;她知道身处的是一个青黄不接的动乱的时代,"将来的平安,来到的时候已经不是我们的了,我们只能各人就近求得自己平安"。我想张爱玲把自己的小说题名"新传奇",意义就在于此,它所展露的是一种世纪末的华丽,一种浮华的喜

剧,所以“没有悲剧的严肃、崇高和宿命性”。《倾城之恋》正是这个浮华世界的代表作。

从这个角度来看,张爱玲借鉴好莱坞喜剧电影的手法,非但不影响其艺术成就,而且恰相匹配,相得益彰,因为她的“传奇”也是一种神话,并以之超越历史的局限,正像三四十年代好莱坞的喜剧电影和歌舞片一样,塑造的也是一个神话,却以之来逃避现实(三十年代初美国经济大不景气,所以柏克莱所导演的歌舞片特别流行,美女如云,场面豪华,以补偿对现实的不满)。然而,好莱坞的这类影片浮华玩世有余,却缺乏一种内在的感情因素,而张爱玲之能吸引大批中国通俗读者,恰在于她小说中的感情内涵,这种感情,出自《红楼梦》以降的言情小说,而在她那个时代真正得其真传的反而不是五四的浪漫作家,而是像周瘦鹃这种“鸳鸯蝴蝶派”人物,张爱玲的第一篇小说就刊登在周瘦鹃所编的《紫罗兰》杂志,列位看官可知道这本杂志何以以《紫罗兰》为名?因为周瘦鹃要纪念他一辈子最挚爱(但未成婚)的一个女友,她的英文名字就叫做 Violet——紫罗兰!周也是一个影迷,曾经写过不少电影文章,也可能是当时上海电影院所分发的西片说明书的执笔者之一,而当时不少好莱坞影片片名的中译,都颇带点中国旧诗词的古风,譬如《魂断蓝桥》、《恨不相逢未嫁时》、《一曲难忘》(原是一部描写肖邦的音乐片,后来张爱玲在港编剧的一部喜剧片亦袭用此名)。

所以,我在此要作一个大胆的推论:“鸳鸯蝴蝶派”的通俗小说和好莱坞的某些言情和喜剧电影,在当时的上海同受观众/读者欢迎,是有其共通的原因的,而不少读者可能先看了旧式的通俗小说后,以其既有的阅读习惯去看好莱坞电影,西片中有“合乎国情”的,讲悲欢离合的,似乎更受欢迎。但把西片改编成国片的时候,正如郑树森所说,则

更掺杂一些家庭伦理成分,例如婆媳摩擦、亲友势利、见异思迁等。张爱玲当然更得内中奥妙,《多少恨》和《倾城之恋》的前半部,都有这种掺杂的成分。

然而,前面说过:中国旧小说中最显著的特色,也是大部分好莱坞电影所欠缺的,就是一个"情"字——从男女之情,到亲情、友情、情欲,以至于情与色、情与理等等种种关系,无所不包。而张爱玲小说中的情的内涵,更是超过了一般旧小说中的"煽情"(sentimentalism)。因此,我必须再从《倾城之恋》之中举一个例子。

《倾城之恋》中最关键的一场戏是:柳原和流苏从浅水湾饭店走过去在桥边看到一堵灰砖砌成的墙壁,"柳原靠在墙上,流苏也就靠在墙上,一眼看上去,那堵墙极高极高,望不见边。墙是冷而粗糙,死的颜色。"这堵墙显然是一个重要的意象,甚至象征一个苍老的文明,不禁使我联想到《红楼梦》第二十三回黛玉初听《牡丹亭》:"原来是姹紫嫣红开遍,似这般,都付与断井颓垣……"的句子,下面一句是:"良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院"。林黛玉感伤的这两句所意味的正是好景无常,而《倾城之恋》中的灰墙,则可以说是一个"好景无常"之后的象征显现,怪不得柳原虽不懂古书却突然想到地老天荒不了情那一类的话。事实上,张爱玲是借了柳原之口来探讨情的真义,所以她要柳原引用《诗经》上的句子向流苏求爱:"死生契阔,与子相悦,执子之手,与子偕老。"希望在地老天荒之后仍能求得此情不渝。他的话虽不合他早年留洋已不谙中文的身份,却是印证了这个故事的主旨:在一个大时代中的小人物如何处理"情"的问题。所以他又说:"生与死与离别,都是大事,不由我们支配的……可是我们偏要说:'我永远和你在一起,我们一生一世都别离开。'——好像我们自己做得了主似的!"(这又像电影的台词)。

傅雷对于这篇小说的批评，是基于一种高调文学的立场，注重的是文字和人物的真实性，所以他受不了取自好莱坞喜剧电影的技巧——“美丽的对话，真真假假的捉迷藏，都在心的浮面飘滑”。他也引了上面关于的墙的片段，却斥之为大而无当的空洞。我想傅先生精通西洋文学，恐怕不见得喜欢看中国才子佳人式的旧小说，否则他不会不了解“悲欢离合”这个俗套的重要性。我想傅先生也不大喜欢看好莱坞的电影，否则他不会不了解这种电影的基本模式就是浪漫的“传奇”——一种渲染的幻象——而电影的魔力就在于能够“复制”幻象，使群众“入迷”(distraction，班雅明语)。《倾城之恋》这个故事就像是一个电影脚本，它故意虚构出一个现代才子佳人的传奇，令读者沉醉于扑朔迷离的浪漫世界之中，所以读起来脑海中呈现出一段接一段的电影场景，这种视觉上的愉悦，是一般小说家——包括鸳鸯蝴蝶派的作家——所达不到的。在好莱坞影史上，偶尔会有一两部根据文学名著而拍摄的影片，比原著更为伟大动人，最有名的例子当然是《乱世佳人》。《倾城之恋》的骨架也与《乱世佳人》相仿，甚至有异曲同工之处(譬如郝思嘉初遇白瑞德时的调情情节，就颇像流苏和柳原，二片皆以战乱为背景)，不过，张爱玲更技高一筹，她已经把想拍的电影放在小说里，因此使得她这种既有文字感又有视觉感的独特文体，很难再改拍成电影。《倾城之恋》毕竟比《多少恨》、《不了情》更高明。

作为张爱玲的一个不太忠实的读者，她故世以后，我除了望(太平)洋兴叹之外，为了纪念她，只能不断重读《倾城之恋》，而终于逐渐在幻想中进入柳原的角色，为自己制造另一个水仙花式的电影幻象：

这天晚上，她回到房来的时候，已经两点钟了。在浴室里晚妆既毕(我则有足够时间偷偷地爬到房中床上)，熄了灯出来……—

脚绊在地板上的一双皮鞋上,差一点栽了一交,正怪自己疏忽,没把鞋子收好,床上忽然有人笑道:(这是我的第一句台词,已经背得烂熟,但仍心跳不已)"别吓着了!是我的鞋。"问道:"你来做什么?"(下一句我却念来念去总是念不好)柳原道:"我一直想从你的窗户里看月亮。这边屋里比那边看得清楚些。"



香港:张爱玲笔下的“她者”

张爱玲以香港为背景的小说与电影

> 我为上海人写了一本香港传奇……写的时候,无时无刻不想到上海人,因为我是试着用上海人的观点来察看香港的。只有上海人能够懂得我的文不达意的地方。

以上是张爱玲在一篇文章《到底是上海人》中的自白。半个世纪后在香港再来品味这几句话,就会很自然地想到几个问题:什么是上海人的观点?上海人眼光中的香港是什么?她文不达意之处难道只有上海人才能够懂?香港人读来是否会发现更多文不达意的地方?她所要表达的意义到底是什么?五十年代后张爱玲自己也离开了上海,并且为香港电影公司写了几部电影剧本,她是否仍用上海人的观点来察看香港?

以上的这一连串问题,是我看了张爱玲编剧的三部影片试映后有感而发的。这三部影片——《南北喜相逢》、《情场如战场》和《小儿女》——都是以香港为背景,然而我认为都比不上她编剧的《太太万岁》,后者我是几年前看的,记不得背景是香港或上海,但印象中讲的

似乎是上海的故事。张爱玲对上海的人和文化情有独钟,这是众人皆知、无可置疑的事,但是如果没有香港的因素(如果《倾城之恋》的白流苏和范柳原没有从上海到香港的浅水湾酒店谈恋爱的话),她的传奇故事是否同样的精彩?张爱玲作品中的“香港”到底要如何阐释?且让我从这三部旧片谈起。

《南北喜相逢》中人说的是南腔(广东话)北调(普通话),双方竟然完全听得懂,似乎不近情理。故事套自宋淇的《南北和》,但并未突出异乡人流落到香港的心态,换言之,如果把这个故事的背景搬到上海,以上海话和北京话作为“南北喜相逢”,也未尝不可。《情场如战场》的故事(原来改编自百老汇的喜剧 *The Tender Trap*《温柔的陷阱》)主要发生在一幢别墅里,把这幢房子放在上海法租界的郊区,可能更适合。《小儿女》中的学校倒有香港风味,但故事又使我想起发生在上海的《哀乐中年》(这部影片虽挂名桑弧编导,但据郑树森的考证,极可能出自张爱玲手笔)。总而言之,这三部片子似乎仍然脱离不了上海的影子,或者说张爱玲把上海的小市民和有钱阶级的世界移植到了香港,也许这就是以上海人的观点看香港的典型手法。

然而也不尽然。我发现有几个场面是张爱玲的小说中所罕见的:《南北喜相逢》中梁醒波这个香港人男扮女装,权充美国归来的华侨富婆;《情场如战场》中的游泳池和两三次落水镜头;《小儿女》中尤敏乘船到外岛,和最后那场墓地的暴风雨,这些似乎都是上海的公寓和弄堂生活中所不易发生的“怪”事。上海的天气不大会有暴风雨,这似乎是亚热带异国情调的特征之一,张爱玲看过的毛姆小说中比比皆是,暴风雨非但带来恐怖,也可以是情欲的前奏曲。上海虽是海港,但张爱玲作品中鲜有坐船到外岛的情节,上海的世界自成一体,不必去什么外岛,要不就干脆乘船到香港(而到了香港以后,老板们又要乘飞机去新加

坡)。到外岛的意义是什么?在《小儿女》中两位女主角在外岛码头互诉真情,这是情节发展的关键,似乎只有在这化外之地才能有真理时刻(moment of truth)。至于游泳池的场景,除了抄袭好莱坞影片之外,恐怕也和上海和香港两地的天气有关;上海人常去公园,但很少有私家游泳池,而坐落在南加州洛杉矶的好莱坞,当然四季如春,制片家和大明星人人都在私家游泳池旁开派对。

倒是《南北喜相逢》中的男扮女装较为独特,说不定是张爱玲的创举,即使抄袭比利·怀德(Billy Wilder)的《热情如火》(*Some Like It Hot*,杰克·李蒙(Jack Lemmon)扮演的女角走红后,摹仿的片子当然层出不穷),仍然饶有风味。妙的是它不但为喜剧名角梁醒波提供大展身手的机会(说不定就是为他而写),而且也把香港人喜剧化了,为什么不让这个男扮女装的角色说普通话和上海话?

我重读张爱玲以香港为背景的小说,竟然又有所发现。张爱玲的小说中,上海饭馆的描写很多,但以旅馆为重心的故事大都发生在香港,《倾城之恋》如此,《南北喜相逢》的结尾也在旅馆。是否旅馆的意象反映了人物的无根性或临时性?是否暗示了(从一个上海人的眼光看来)香港本身就是一家豪华旅馆?这不禁又引导我重读《沉香屑:第一炉香》。那一幢香港半山上的白房子,是葛薇龙自愿失身之处,其实是她姑母开的高级妓院,却是充满了神奇和荒诞的色彩,尤超过浅水湾大酒店。张爱玲在这篇小说中说"但是这里的中国,是西方人心目中的中国,荒诞、精巧、滑稽",葛薇龙进去以后,"她自身也是殖民地所特有的东方色彩的一部分"——用现代的理论语言来说,就是一种特意自制的东方主义(Orientalism)。

张爱玲在《茉莉香片》中说:"香港是一个华美的但是悲哀的城。"但她没有再细加引申:华美——是一种非道地中国(或上海,其实在张

爱玲眼中上海就是中国)而极富东方主义色彩的华美,所以才会华美得荒诞;悲哀呢——也并非是她惯有的荒凉式的悲哀,而是一种近乎心理病的悲哀,一种压抑的欲望的一旦爆发后无可收拾而造成的悲剧。《茉莉香片》如此,《沉香屑:第二炉香》亦如此。当然,《沉香屑:第一炉香》和《倾城之恋》似乎都以喜剧终场,但我认为发生在香港的喜剧都是维持不久的,暴风雨终将到来,喜剧也会变成悲剧(所以,我也禁不住为《倾城之恋》写了一个悲哀的续集)。

香港的意义尚不止此。在上海的现实中不能发生的事,特别是关于性和欲望方面的事,都可以在香港发生,因为香港不是真正的中国,而是西方人心目中的中国,它的一草一木,似乎都充满了异国情调。《沉香屑:第一炉香》中的奇花异草,"色彩的强烈对照给予观众一种眩晕的不真实的感觉",也只有在这种"奇幻的世界"中才可以尽情地表现肉体的欲望,甚至把弗洛伊德式的恋母嫉父情结(《茉莉香片》)、或恋父嫉母情结(《心经》,故事发生在上海,但张爱玲却列入为上海人写的香港传奇之中),当然更有长期性压抑后的歇斯底里(《沉香屑:第二炉香》),都发挥得淋漓尽致。记得一位研究白先勇小说的年轻学者提出一个观点:在《纽约客》这个小说集中的故事,因为发生在异国,所以关于性的描写(包括同性恋)更直接大胆。这个说法似乎更适用于张爱玲的小说。《倾城之恋》可谓总其情和欲的大成:人到了香港,在酒店住下来以后,白流苏和范柳原非但可以眺望蓝色的海,而且可以在"野火花"树下尽情地调情。他们二人联合演出的几场戏,简直可以拍成好莱坞式的电影,或者说这些场景都是受到电影的影响和启发。好莱坞影片中有一种喜剧型,专门是以钓金龟婿为情节的,妙语如珠,但追求的是婚姻。最有名的例子是普雷斯顿·斯特奇斯(Preston Sturges)的《夏娃女郎》(*The Lady Eve*),与《倾城之恋》的部分情节如出一

辙，而张爱玲更胜一筹的是，那一场白流苏在梳妆镜前被范柳原拥吻的几个镜头——“他们似乎是跌到镜子里面，另一个昏昏的世界里去了，凉的凉，烫的烫，野火花直烧上身来”——把情、欲和张爱玲的苍凉美学汇为一炉，点出一个真正传奇的高潮。

走笔至此，恐怕拥护张爱玲的“张迷”们会说我大逆不道、胡言乱语了。干脆胡言到底，且借用当今欧美“胡人”理论家的时髦话语作个总结：如果上海是张爱玲的自身的话，香港就是她的“她者”（other），没有这个异国情调的“她者”，就不会显示出张爱玲如何才是上海人。



从《温柔的陷阱》到《情场如战场》[1]

谈张爱玲的改编艺术

我妻和我都是张爱玲迷，有一天她问我：为什么张爱玲的小说中有不少是悲剧收场，但她写的电影剧本却鲜少悲剧，而以喜剧为多？当然最简单的回答是：为了顾及当年的票房价值和五六十年代香港电影观众的趣味取向，尤其是像《南北一家亲》（一九六二）和《南北喜相逢》（一九六二）之类的电懋公司影片。论者甚众，不必多谈。

但是张爱玲的电影剧本显然受美国好莱坞影片的影响甚大，张爱玲自己也是影迷，我想她必看过不少好莱坞喜剧片，不仅是三四十年代的"谐闹喜剧"（screwball comedies，一译"神经喜剧"），而且还有五十年代的几部出色的"喜剧歌舞片"（musical comedies，其实歌舞片本身也不脱喜剧的类型），其中三部可能直接对张爱玲的第一部电影剧本《情场如战场》（一九五七）有影响：《温柔的陷阱》（*The Tender Trap*，一九五五）、《愿嫁金龟婿》（*How to Marry a Millionaire*），和《绅士喜欢金

---

① 《情场如战场》已收入下列集子：
《张爱玲典藏全集》，第十四册"剧作：情场如战场等三种"（台北：夏冠丛书，2001），其他剧本为《小儿女》和《魂归离恨天》。子通、亦清编：《张爱玲文集 · 补遗》（北京：中国华侨出版社，2002），其他剧本为《太太万岁》、《小儿女》、《一曲难忘》、《魂归离恨天》、和《伊凡生命中的一天》（广播剧）。
陈子善编：《沉香》（天津：天津人民出版社，2005），其他收入剧本为《不了情》、《太太万岁》、《一曲难忘》，和《伊凡生命中的一天》，内中《不了情》乃陈子善从影片中一字一句转抄出来，弥足珍贵。

发女郎》(*Gentlemen Prefers Blondes*,后二片皆出品于一九五三年,而且皆由当年第一肉弹玛丽莲·梦露主演)。

张爱玲自称《情场如战场》(原名《情战》)的剧本改编自百老汇名剧、后来又搬上银幕的《温柔的陷阱》,该剧原作者有两位:麦克斯·舒尔曼(Max Shulman)和罗伯特·保罗·史密斯(Robert Paul Smith),电影剧本的改编者是朱里叶斯·爱泼斯坦(Julius Epstein)(原是《卡萨布兰卡》的编剧之一),导演是擅长此类影片的查尔斯·沃尔特斯(Charles Walters)(曾导过艾丝特·威廉斯的游水片和改编自《费城故事》的歌舞片《上流社会》)。张爱玲只提到舒尔曼(Shulman)的名字,而她看的可能是舞台剧,一九五五年秋她抵美,可能就在纽约百老汇看过此剧,也可能看过剧本,但是否看过一九五五年出品的《温柔的陷阱》则不得而知。我之前只看过此剧的影片(据称颇忠于原著),却尚未看过剧本。我初步的结论是:张爱玲的灵感虽出于此剧,但不尽然,经她改写而成的《情战》(此片剧本原名,一九五六),早已面目全非,内中反而有两部梦露影片的影子。且举一个最明显的例子:《情战》中有一场戏,女主角(林黛饰)在游泳池旁边穿着游泳衣,展露全部曲线、又将"大腿完全裸露"的镜头,银幕上演的是林黛,但原型却是梦露和简·拉赛尔(Jane Russell),《绅士爱金发女郎》中就有一场船上室内游泳池的歌舞钟头,简·拉赛尔曲线毕露和众男士——美国参加奥林匹克竞赛的游泳员!——载歌载舞。

我是在近日重看这两部好莱坞影片的影碟后,才联想到张爱玲的《情战》影片,不禁莞尔,遂把她写的剧本拿来重读。一九九八年我曾经看过《情场如战场》影片,但目前坊间却无影碟,不能重温,但记忆仍然是清晰而温馨的。

我认为张爱玲的《情战》剧本,非但不比舒尔曼的原著逊色,甚至尤

有过之，至少主题较原剧开明得多。如从一个女性主义的立场看来，舒尔曼和史密斯则显得十分温情而保守，把一个玩弄女性的花花公子（瘦皮猴法兰克·辛纳屈 Frank Sinatra 饰）作为主角，而最终却被一个极保守的小女子——她只相信于短期内吊到一个好男人，然后结婚生子——所征服，几乎不近情理，而饰演女主角的黛比露诺在片中演一个在百老汇初试啼声的演员，竟然没有唱歌跳舞，瘦皮猴只唱了一首主题歌，实在令人失望。

我不知道张爱玲对此剧和影片的观感如何，又为何选择舒尔曼这出剧本改编，也许当年舒尔曼的名气不小，他写小说，后来又写过电视连续剧 *Dobie Gillis*，我看过几集，一无是处。想当年张爱玲在作家营初识她的第二任丈夫赖雅时（一九五六），不知这位美国左翼作家、布莱希特的朋友如何看待舒尔曼的保守喜剧？

《温柔的陷阱》片中的温情大部分来自花花公子的老友——一个中西部来的乡下佬（戴维·韦恩 David Wayne 饰），而且已婚，他到纽约访友，糊里糊涂地爱上公子四周群芳中的另一位，倒是一位既美丽又世故的纽约女郎（西莱斯特·霍尔姆 Celeste Holm），她偏偏不受花花公子的垂青，和乡下佬日久生情。这一对情侣最终还是散了，因为乡下佬惦记着老婆，要回家！这显然反映了五十年代美国文化的保守心态，以中西部的家庭代表美国中产阶级的价值；乡下女郎进城，除了找工作外，就是找一个适合的丈夫。妙的是这一套价值系统，早在三四十年代就被几部十分世故的“谐闹喜剧片”批判得体无完肤，名编剧家斯特奇斯（Preston Sturges）是此中名手，乔治·丘克（George Cukor）导演的《费城故事》又是此中经典，张爱玲在上海时代可能也看过，《倾城之恋》就有这类喜剧的影子。我曾写过专文讨论。[1]

---

① 李欧梵：《〈倾城之恋〉与〈费城故事〉》，香港《苹果日报》，2001 年 2 月 4 日。

在这些以富人为主角的影片中，婚姻像是儿戏，只有再婚时，才了解幸福的真谛，一对欢喜冤家，不容外人插手，而往往以乡下佬为揶揄对象，最明显的例子就是《女友礼拜五》(*His Girls Friday*)。

《温柔的陷阱》则歌颂乡下佬的纯洁，除了戴卫・韦恩(David Wayne)饰演的中西部来的朋友外，黛比露诺演的年轻女郎的耿直，成了重点，竟然在瘦皮猴的诸般引诱之下不屈服而保持贞洁，最后竟能反宾夺主，让这个花花公子陷入她的"温柔的陷阱"与之成婚。我边看边摇头，这种缺乏幽默和世故的喜剧，实在乏味，还不如另两部同一类型的歌舞片《愿嫁金龟婿》(除玛丽莲・梦露外，真正主角却是洛琳・贝考儿)和《绅士喜欢金发女郎》，至少此二片把金钱放在首位，揭穿了《温柔的陷阱》中的真正意涵：嫁人的目的不外经济上的安定。当然，舒尔曼在字里行间也对此略作讽刺，但最终还是被温情取代。

张爱玲改编而成的《情场如战场》，却把男主角之一陶文炳改成了一个"中产的写字间作者"，他要追求富家女叶纬芳，所以向他的朋友史榕生借用一幢郊外别墅约会，以显耀他的财富，却没想到这别墅正是纬芳的家，而史榕生是她的表哥。换言之，男女主角的角色颠倒了，而且把重点放在富人身上。我觉得张爱玲写此剧时说不定也看过《愿嫁金龟婿》，因为后者也是以三个女郎暂借一间的豪华公寓来吊金龟的。

此剧与原剧惟一相似之处，就是"女人是主动者也是成功者"，[1]但这个"主动者"的身份、背景、个性和取向则完全不同。我认为张爱玲塑造叶纬芳这个富家女的形象，表面上似是为林黛"度身订造"的，其实远超过当时香港观众的"喜剧想像"，反而从好莱坞的世故喜剧片得到更多的灵感。纬芳的任性与独立，和《费城故事》中的女主人翁相

① 周芬伶：《张爱玲与电影》，收于子通、亦清编：《张爱玲文集・补遗》(北京：中国华侨出版社，2002)。

仿;她的玩弄男性,则又似《愿嫁金龟婿》和《绅士喜欢金发女郎》(前者导演尚·尼古拉斯哥(Jean Negulesco)也是名编剧家,后者则由此中名手霍华德·霍克斯(Howard Hawks)导演,他的另一部喜剧片《女友礼拜五》中的女主角更独立)。纬芳既是富家女,又"美艳,擅交际";富家女的身份使她免于平庸低贱,而"交际花"的角色更似《愿嫁金龟婿》和《绅士喜欢金发女郎》中的几个女主角,这类人物必须出自大都会的环境,也必须具备相当的世故,(梦露在世故之中又显现天真,则是美国所谓"dumb blonde"的变型)。有了家世、金钱和世故,才有足够的本钱来玩弄男性,如果三样本钱中有一两样不足(譬如无钱、出身中产或贫穷家庭),则要装作有钱人去骗钱(《夏娃女郎》)和"钓金龟"。美国此类喜剧片每每把贫富悬殊的资本主义社会用另一种间接方式加以讽刺,也更加强调女主人公的自主性和主动性,中产阶级的观众看她玩弄有钱的笨男人,既会开心又觉得安慰,这才是喜剧片的真谛。其情节的类型也往往是两男或数男追一女,而非传统中国文化中的一男拥两女,譬如一妻一妾。

张爱玲把这个喜剧模式搬到五十年代的香港,倒的确冒了一点风险,因为现实生活中的中国女性大多不会如此开放而独立,所以只好安排她在最后爱上表哥史榕生,这一段戏虽然情有可原,但却不符合这个角色和造型本质。在《情战》影片中林黛虽使出混身解数,但还是演不出这个彻头彻尾的"摩登女性"。在三十年代的中国电影中,此种自由自主摩登女大多是舞女或交际花,出身高贵或富家的并不多,原因无他,三十年代的上海尚未到"高等资本主义"(high capitalism)的程度,五十年代的香港更是如此,还不算是国际大都市,也没有大批的单身女郎上班族,和五十年代的纽约也大异其趣。

然而五六十年代的电懋和邵氏公司出品的影片,抄袭好莱坞的甚

多，也变成《情战》片改编纽约舞台剧的明显借口，但又如何能把这些美国式的人物和场景"本地化"？有了富家女必须有高贵的场景，于是发现青山真有一座别墅，可以作为外景，而原剧本的室内游泳池也变成在室外，这更符合好莱坞影片的模式：第十场文炳误跌入游泳室的戏，更是好莱坞喜剧片的俗套。纬芳在池畔卖弄肉体并不全是卖座噱头，《费城故事》中的凯瑟琳·赫本（Katherine Hupburn）和《上流社会》中演同一角色的格蕾丝·凯丽（Grace Kelly），都有穿了泳装在露天游泳池畔展露身段的重要镜头。其实游泳室只不过是郊外别墅的一部分，是一个财富的象征，和衣橱内的高尔夫球棒、附近青山酒店举行的化装舞会同出一辙，然而这一系列的道具和场景皆出自好莱坞影片，和五十年代香港的现实相差甚远，怎么办？

我认为张爱玲改编的方法就是在人物和情节上下功夫，再辅之以电影技巧，正如吴国坤在一篇论《张爱玲的喜剧想像》[1]的学术论文中所言："在通俗电影的叙事框架下，剧作家放弃了迂回的人物心理描写，反而着重利用镜头角度和运动，时空的剪接，以及场面调度（mise-en-scène）去烘托人物的心态。"在《六月新娘》中如此，在《情场如战场》中亦是如此。可惜的是《情》片的导演岳枫较《六月新娘》的唐煌保守，把几场男女机智风趣的对话改成男角向女角说教，大煞风景。郑树森在《张爱玲的两个片种》[2]一文中早已指出，香港影评家林奕华亦论道：在林黛的星光掩照下，影片中所呈现的是一个淘气而俏皮的女明星，更甚于张爱玲原著中工于心计的"坏女人"。[3]

这种工于心计的坏女人，在好莱坞电影中也早已有之，一九五七年

---

① 吴国坤：《香港电影半生缘：张爱玲的喜剧想像》（即将发表于上海张爱玲学术会议论文集）。

② 郑树森：《张爱玲的两个片种》，《印刻文学生活志》，二卷一期（2005 年 9 月）。郑树森：《张爱玲的电影艺术》，见苏伟贞编：《张爱玲的世界·续编》（台北：允晨出版社，2003）。

③ 林奕华：《片场如战场：当张爱玲遇上林黛》，见黄爱玲编：《国泰故事》（香港：香港电影资料馆，2002）。

出品的《风流记者》(Designing Woman),劳伦·巴考尔(Lauren Bacall)主演,文森·闵尼里(Vincente Minnelli)导演,张爱玲写此剧时大概还没有看过。但工于心计的女人典型,对张爱玲并不陌生,早在《金锁记》中已展露无遗,关键是如何把她放在一个现代都市的场景中,这倒真要"调度"场景了。《情战》片中的郊外别墅是一个绝佳的安排,因为是在郊外,所以顺理成章必须有汽车(第十四场)和游泳池花园(第二十四场)和走廊(第二十八场),可以让陶文炳和何启华教授在此大打出手(这一场戏是名符其实的插科打诨,slapstick comedy,又是出自好莱坞电影),但整个剧本的场景还是以客厅、卧室、饭厅等内景居大多数,可以在影棚中拍摄,方便得多,而这种内景场面当然出自舞台剧,在《温柔的陷阱》中主要就是男主角的公寓(Bachelor's Flat),典型之至。张爱玲却把这些内景大多变成了家庭中勾心斗角的场面,更安排了数场纬芳、纬苓姐妹争风吃醋的情节,包括一个纬芳故意用缝衣的针刺痛姐姐的精彩场面(第二十九场),但拍片时被删,恐怕导演认为太过分了,因此也减弱了纬芳的"坏女人"和任性的一面。

《情场如战场》的原名是"情战",所以"战场"的譬喻很明显,在这里爱情不是温柔"陷阱",而是斗来斗去的"战场",如果要斗得好,男女角色必须势均力敌。在这一方面,《温柔的陷阱》实不足道,反而《费城故事》更佳,此片中非但有两对男女,而且有一场三个男人在别墅的游泳池花园旁边大打出手的戏(却只打了一拳),是全片的高潮。相较之下,张爱玲在《情战》片中安排一个教授人物和陈厚饰演的陶文炳打来打去,却不够精致,说不定这也是一个向商业妥协的行为吧。她的用意显然是在"情场追逐":先是两男追一女,后来是女追男逃,追来追去才有戏。说不定这倒是得自《温柔的陷阱》的灵感,因为内中的花花公子也被女人追,后来轮到他追女人却一无所获,勉强和女配角订婚,但又

心不在焉，最后还是和更保守的女主角结婚。这个喜剧情节对张爱玲是否真有吸引力？我看不见得，张爱玲借用的只不过是追逐的场景（trope），把一间别墅变成了战场，但对于纬芳为何会突然宣布喜欢表哥，却没有交待，可能也不必交待，因为喜剧的结构必须有一个赢家：纬芳必须在这场“战争”中最后得胜，如果最后连表哥也逃走了，岂不成了悲剧？

既然没有足够的心理动机描写，所以更要注意“场面调度”，这大半是导演的责任，但编剧者也插了手，指示了不少镜头调度的安排，如第一场的“特写”、“镜头拉过来，看蒸汽迷濛的玻璃窗”，还有 L. S.（远景）和 M. S.（中景）等镜头标示，周芬伶认为这是在早期电影剧本所没有的。甚至在第三十四场中榕生幻想作和尚的画面也加进镜头之中：“画面上角现出一个圆圈，圈内另一个榕已剃光头……”榕生转身走，“上方的圆圈缓缓相随”——这套“超现实”式的想象镜头，可能出自默片，但我不记得该片中是否引用。

我读过的两篇评论《情战》文章中，观点恰好相反，林奕华持批判态度，认为此片是向林黛和商业趣味妥协之作，而周芬伶则认为张爱玲在小说中不能施展的喜剧才华，反而在电影中施展无遗，而且“剧情紧凑，节奏明朗，充满悬疑……戏里充满爱的狂想和猜疑，怪不得叫做《情场如战场》”。[①]我较为接近周芬伶的看法，反而觉得此片导演并不能体会剧本的妙处，和那股轻松如狂想曲似的节奏，但我认为电影不尽成功，这反而是导演的过失，如果换上刘别谦（Ernst Lubitsch），情况又会大不相同。也许我对好莱坞喜剧片也痴迷过度，才会写出这篇文章。

---

① 周芬伶：《张爱玲与电影》，收于子通、亦清编：《张爱玲文集·补遗》（北京：中国华侨出版社，2002），页 322。

苍凉的启示

在报上看到张爱玲去世的消息,和她的遗嘱,内中几个字附有英文,竟然排版时拼错了,但我仍可猜出原意:她要把自己的骨灰洒在任何荒野的地方(desolate spot)。这个字眼是所有的张迷所熟知的,desolate 表面上指的当然是荒野之地,但它内在的意义何尝不就是张爱玲所最喜欢的"苍凉"?

苍凉的意义究竟何在?

张爱玲在《自己的文章》中写得很清楚:

> 力是快乐的,美却是悲哀的,两者不能独立存在。……我不喜欢壮烈,我是喜欢悲壮,更喜欢苍凉。壮烈只有力,没有美,似乎缺少人性。悲壮则如大红大绿的配色,是一种强烈的对照。但它的刺激性还是大于启发性。苍凉之所以有更深长的回味,就因为它像葱绿配桃红,是一种参差的对照。

她喜欢用参差的对照写法来写小说。这种对照并不强烈,而是一种日常生活中的对比:"极端病态与极端觉悟的人究竟不多。时代是这么沉重,不容那么容易就大彻大悟。"所以她的小说里,除了《金锁

记》里的曹七巧,“全是些不彻底的人物。他们不是英雄,他们可是这时代的广大的负荷者。因为他们虽然不彻底,但究竟是认真的。他们没有悲壮,只有苍凉。悲壮是一种完成,而苍凉则是一种启示。”

这一段话我曾在课堂上讲述,而且还是在洛杉矶加州大学的课堂上——一门专门研究张爱玲小说的课。当然,我知道她长住洛杉矶,但却不知道住得那么近！我虽不能算作“张迷”或张爱玲专家,却在她的小说中得到许多启示,启示之一就是张爱玲一直在写世纪末的主题,而别的作家,特别是革命作家,却拼命在“时代的浪尖”上摇旗呐喊,展望光明的未来。然而这个二十世纪中国的雄伟壮烈的乌托邦心态,终于经过几段悲壮的集体经历而回归“苍凉”。在世纪将尽的时候,一般人仍然不知所措,于是又开始做着二十一世纪是属于中国的民族美梦来了。唯独张爱玲看得开,她从不相信“历史的洪流”,却从日常生活的小人物世界创造了另一种“新传奇”。时代可以像“影子似地沉没下去”,但张爱玲的小说艺术,却像神话一般,经过一代代的海峡两岸作者和读者的爱戴、诠释、模仿、批评和再发现而永垂不朽。

我想:当张爱玲一个人在她那间没有家具的公寓中冥思时,当会深深感受到“苍凉”的可贵。昔时的上海早已随波而去,而两相对照之下,今生今世似乎也“有点儿不对,不对到恐怖的程度”。电视机上每天播放着审判辛普森谋杀案的荒唐闹剧;室外到处是汽车,在几条漫无边际的“自由道”上呼啸而去;远处的警车和救护车上的尖笛刺耳,扰人清梦。唉！这又如何作一种参差的对照呢？室内的静和寂仍然敌不过室外的力和动。

干脆仰卧地上,裹着毯子,一眠不起。

一九九五年九月十七日

《色·戒》:从小说到电影

1

李安把张爱玲的小说《色·戒》搬上银幕,未公映已先轰动。我有幸先睹为快,看了此片在香港的试映,观后甚感震撼。原以为一篇自己阅读再三的小说不会拍出令我更惊奇的电影,然而李安毕竟不凡,此片较他的上一部杰作《断背山》更上一层楼,成绩斐然。

张爱玲的《色·戒》并非我最喜欢的一部小说。我初读时甚至觉得有点烦闷,再读一遍仍觉艰涩费解,到了三读时才看出它的妙处。原来这篇小说在叙述技巧上故意隐晦,处处旁敲侧击,把一些琐碎的细节放在故事的前景,甚至小说的主人公王佳芝出场时也以大量笔墨描写她的面貌和衣着;然后就大书麻将桌上的另外三个太太的对话,占了整整三页的篇幅,桌上的易太太变成了主角。张爱玲用这种间接"障眼法"来铺陈这个既色情又谍影重重的故事,从表面上看既不色情也不惊险,我第一次读时,不到一半早已不耐烦了,犯了阅读张爱玲小说的大忌——粗枝大叶地只看故事,没有足够耐心,想一般读者更是和我一样。

其实张爱玲煞费苦心,处处在叙述技巧上加以"戒"心(control),

先不露声色甚至有声有“色”，角色的个性轻描淡写，甚至情节也隐而不张，几乎全被带描带论的全知性的叙事语言取代了。

到了佳芝心中冒出第一句悬念式的话：“这太危险了。今天再不成功，再拖下去要给易太太知道了。”初读我还是丈二金刚摸不清楚：什么太危险？佳芝要做什么？没有背景知识的读者可能不知道原来她就是一个国民党的女间谍，在汪精卫伪政权控制下的上海想暗杀汪的特务头子易先生。而佳芝早已是易先生的情妇！这段关系，张爱玲只轻描淡写地交代了一句“上两次就是在公寓见面”；佳芝最初色诱易先生的场面也只有这么一两句：“他是实在诱惑太多，还非得盯着他，简直需要提溜着两只乳房在他眼前晃。”所以，我曾对一位“张迷”的男性朋友戏言道：这篇小说写的其实是“戒色”。

这当然只看出这个“文字谜”的一半，《色·戒》这个题目本身就大可研究：为什么原先张爱玲在色和戒两字之间用中圆点而不是逗号？“而在影片中李安故意由右向左写，中间是一条线(|)，既不顿又不逗！”我认为李安的解释甚有洞见：二者之间其实有点辩证的关系，起先是互相强烈的对比，但也互为表面，在情节中互动，到了故事最后的高潮，却落实在一只钻“戒”上，二者合而为一。到了这个紧要关头，易先生在台灯的灯光下看到了佳芝手上戴的六克拉戒指——也是他不愿花钱送给自己太太却送给佳芝的一份厚礼——他的“目光下视，睫毛像米色的蛾翅，歇落在瘦瘦的面颊上，在她看来是一种温柔怜惜的神气”，于是她突然想，“这个人是真的爱我的”，“心下轰然一声，若有所失。太晚了”。

这是整个故事情节和两个主角关系的转折点：他的戒心第一次放下了，也因此破了戒，从玩弄女性身体的色魔心态转生一股情意，而她

更由色生情,从故意以色诱他上钩的计谋变为真心的爱他,甚至甘愿被他围住,“最终极的占有”,这一大转变就发生在戴戒指的一刹那,用研究乔伊斯(James Joyce)小说的语言来说,就是一种神秘感,甚至像神灵式的“显现”(epiphany),恐怕也只有李安才能把这一个场景处理得如此精彩(换上张艺谋导演可能不堪设想,如果王家卫执导的话,恐怕只顾去管台上的色彩和钻戒的光泽了)。

我对于张爱玲文本的分析,也只好就此打住,不能再泄露天机了,然而,老实说,看这部影片较之读这篇小说(甚至三番四次地细读),令我更感动,使所有改编张爱玲小说的影片逊色(包括许鞍华的《倾城之恋》和《半生缘》、关锦鹏的《白玫瑰和红玫瑰》,当然还有最近才发现的由桑弧所导演的《不了情》,是一部失败之作)。

当然,若吹毛求疵,本片在历史背景上仍有些许小漏洞,但不重要。我反而认为改编的剧本仍不尽善尽美,为了中英对照,在台词中仍有不少文绉绉的和西化的痕迹,如王力宏在影片中对着汤唯说:“看着我,我们不会伤害你的!”

显然从英文“Look at me……”翻译过来的。华人观众可能不会注意,此片的两位编剧之一 James Schamus 就是李安多年的老搭档,他不会中文而是用英文写的,二人一定经过无数次讨论后才着手,所以在角色个性和其他故事细节上较原著加强很多。当然,此片最大的卖点我几乎忘了提:三场床上做爱的镜头大胆之至,真不知梁朝伟和汤唯如何随片登台而不引起媒体闲话。

2

我可以斗胆地说一句:改编后的《色·戒》比张爱玲的原著更精

彩！李安从张爱玲的阴影下走出来一条他自己的道路。

电影和文学的语言和形式要求不同，所以改编文学名著往往不能青出于蓝，此片是少有的例外，原因就是李安掌握了电影艺术风格上的精华。

有影评家认为，李安依然是一个好莱坞式的导演，注重说故事和刻画人物，《断背山》即是一例，然而，我认为此片除了故事的戏剧性和人物的心理描写较原著加强许多之外，更创造了一种独特的气氛——既阴森又有杀气，但浪漫韵味犹存——从传统的间谍片和所谓的“黑色电影”(film voir)的类型中塑造出一种个人的风格，和其他以上世纪三四十年代上海为背景的中西影片不同。

张爱玲的小说和传统的好莱坞影片有一个共同点：故事性。然而这篇小说的故事情节隐而不张，几乎被压抑在一种间接又暧昧的叙事技巧之下，所以改编成电影的第一步，就是把小说中所有轻描淡写或点到即止的故事细节变成有血有肉的情节（英文叫作 fleshing out，刚好也成了后面要谈的角色个性和身体的双关语）。例如王佳芝香港初遇易先生（连他的名字也加进去了：易默成，原著只称易先生）的情节。这方面我不愿多浪费笔墨，且让其他更有资格的“张迷”和影评家来详谈吧。

在人物个性方面，李安真是下了极大的功夫，不仅是照传统好莱坞的方式加强了两位男女主角的心理动机，而且更用了大量（也极大胆）的当代电影手法，把“色”的层次加强了；换言之就是在“性”和身体方面大费周章，所以床戏也特别重要。王佳芝从一个年轻的处女变成性需要越来越强的成熟女性，她作了易先生情妇后和他的性关系，用原著的一句话说，就是“原始的猎人和猎物的关系，虎与伥的关系，最终极的占有”，这句话本身也是一个俗套，曾被用在多部影片（包括“007”詹

姆斯·邦德影片)之中,李安如何既深入又不落俗套?我觉得他是从身体方面去描绘人性的。梁朝伟饰演的易先生是一个警戒心极强也极度压抑的"色狼",性欲一旦发泄,不可能十分正常,这一点张爱玲完全忽略了。由于他特务工作上的酷刑逼供习惯,自然会在初次幽会王佳芝时呈现虐待狂的变态(这对我也是一个不大不小的震撼),然后才和她渐入佳境。但作为未成熟的处女,佳芝的第一次性经验(和她的同学)当然毫无乐趣可言,直到碰见易先生。原著中只说她的乳房不到两三年就丰满起来,用笔也只停留在乳房的层次,但张爱玲却引了一句颇不雅的话,"到男人心里去的路通到胃";"到女人心里的路通到阴道",换言之,也就是女性主体在性方面的享受,由此而生情,也如此才可以爱上了她的"猎人",为虎作伥。这三场性戏,演起来可真不容易,但在此不能再讨论下去了,否则会被卫道人士围攻。

我有一个小小的挑剔:梁朝伟演的易先生,造型上与历史上的原型——汉奸特务头子丁默邨——差别太大,丁是一个半秃头的中年人,但梁朝伟一头梳得整整齐齐的油光亮发,似乎更像意大利电影中的造型,在维斯康蒂(L. Visconti)和贝托鲁奇(B. Bertolucci)描写纳粹或法西斯党人的经典名片中时常出现,这种角色非但有暴力倾向,而且性向混淆,甚至有同性恋的倾向和行为,所谓"颓废",即是指此。于是我突然也"心下轰然一声",若有所得,赶快找来贝托鲁奇一九七〇年的名片《共谋者》(*The Conformist*,或译《同党》)来重看,竟然发现另一个令我大吃一惊的场面:片中男主角(一个法西斯党徒和特务)到法国去暗杀一位他当年的老师,也是流亡在法国的反法西斯教授,在快结尾的高潮,教授在森林中被数人以刀刺死,血流满身,这个场面,仿佛与《色·戒》中曹先生受几位爱国青年怒刺的场景有几分相似之处,也可能是偶合,而二者的终极来源当然是莎翁名剧《恺撒大帝》的经典

场面。

举这个例子,绝无责怪李安"抄袭"的意思,向大师们致敬又何尝不可?《色·戒》中引用了数部老电影,早已露出端倪。

此片和《色·戒》的另一个共通点是摄影和美工营造出来的气氛:贝托鲁奇的影片中有超现实的味道,而李安则对历史背景十分忠实,在上海实地拍摄和搭造出来的凯司令咖啡店和平安戏院的场景,从真实中衬托出一种杀气但又不失浪漫的怀旧风格,不容易!负责美术指导的朴若木和摄影指导的墨西哥名匠普里托(P. Prieto)功不可没(他是《巴别塔》的摄影)。要创出一种独特的老上海"黑色"气氛,谈何容易?何况因为男主人公说他"怕黑"(易被偷袭),所以不能用阴影太多,而色调又要温暖,让光线有层次感,非精工出不了细活。

乐迷们当然知道,此片配音又是一位名匠,也是《面纱》的配音者亚历山卓·迪斯普拉特(A. Desplat),那首男女主角在香港餐馆初会时的钢琴小品,出自何处?且卖个关子,让有心的知音们猜个谜吧。

3

《色·戒》公映后,在台港两地引起轰动,好评如潮。不少论者特别指出此片和张爱玲原著小说中的历史人物问题:易先生就是那个丁默邨,王佳芝就是郑苹如,如此"对号入座"式地作政治索隐工作,虽有助于了解上世纪四十年代初上海沦陷区的时代背景,但不一定能增进我们对于影片和文学原著本身的欣赏。

电影艺术的"再现"(representation),绝非历史记录或写实。李安就向我指出:易先生这个角色至少是三四个历史人物的"混合体",他还为易先生起了一个名字——默成,也就是从丁默邨和胡兰成两个人

的名字中各取一字而合成的,丁原来并不潇洒,但胡一定风度翩翩,否则才女张爱玲也不会迷上他。

除此二人之外,还有其他人物的影子,如上文中所提到的贝托鲁奇名片《共谋者》中的法西斯党徒——出自意大利名作家莫拉维亚(A. Moravia)的名著。

片中王佳芝的发型和脸型和原来的郑苹如倒有几分相似,但角色的个性、举止和身世皆与历史上的真人相差甚远。我甚至认为:王佳芝的身世背景(如父亲远走英国,她无法由港赴英留学等)和张爱玲本人的经历遥相呼应。

如此类推下去,片中没有一个人物是真实的。倒是那位易先生的亲信秘书,看来呼之欲出,经李安点明后,我才恍然大悟:我们这一代在台湾长大的人,早年都有一个共同回忆——上世纪五十年代在台湾的国民党官员的面貌(头发剪得甚短)、衣着(藏青或土黄色中山装),以及行为举止,如出一辙,所以李安指导那位演员演戏时就说:想想你父亲当年是什么样子就行了。

所以我觉得《色·戒》中所"再现"的政治,与其说是日据时期的汪政权人物,不如说是两种国民党的类型:一种是与日本共谋的国民党特工,如易先生,一种是重庆指使的"中统"间谍。这两种人物,在外表上也如出一辙,甚至都信奉总理孙中山(可见之于易先生办公室中墙上挂的孙中山像),但政治主张截然相反。目前因档案尚未公开,有待证实的是:这两个政权在抗战初期是否有秘密管道联系(看来是有的)。而夹在中间的就是像王佳芝和郑裕民式的爱国学生。

友人说张爱玲也是"汉奸",因为她嫁给汉奸胡兰成。然而张爱玲的政治就是"非政治"(apolitical),她一向把政治和历史背景放在后台,甚至在《色·戒》小说中把背景故意模糊和淡化,来烘托和突显情与

色，所以刚好对上了李安的路数，或者说李安借此得以发挥，而更青出于蓝。

但片中的另一种"前景"却被一般影评家忽略了：以易太太所代表的一群纸醉金迷以打麻将度日的汪伪政权女人，她们是上海小市民的另一种夸大的典型，所以说的一定是上海话，片中陈冲把易太太的角色演绝了，绝对应该得一个最佳配角奖。

这种纸醉金迷的生活又表现了什么？简而言之是颓废，今朝有酒今朝醉，不问政治，也似乎不谈色情，与贝托鲁奇或维斯康蒂影片中的法西斯或纳粹党女人大异其趣。她们的生活背后却是沦陷后的上海都市文化。在这一方面，张爱玲并没有着墨太多，或许是在她早期的小说和散文中已经描写过了。但是李安显然花了不少功夫，仍然未能尽善尽美。

李安显然和关锦鹏和许鞍华（这两位香港导演皆曾改编张爱玲的小说搬上银幕）不同，除了内景外也注重上海外景，并以此来衬托出当年的历史情境，这就不容易了。

如果说汪伪政权的女人们的活动世界大多是在室内（因为她们也在逃避现实）的话，王佳芝和易先生的一段情色关系则内外兼备，而片中最后高潮的街头场景则完全出自张爱玲的原著：

"车到下一个路口方才大转弯折回，又一个 U 形的转弯，从意大利饼干行过街到平安剧院……对面就是刚才那家凯司令咖啡馆，然后西伯利亚皮货店、绿屋妇人时装店，并排两家四个大橱窗，华贵的木制模特儿在霓虹灯后摆出各种姿态。"这个场景是真实的，上世纪三四十年代的上海的确有这三家店，但隔壁那家卖珠宝的小店则是虚构出来的，虚虚实实，就那么几笔，那个当时的上海租界文化气氛展露无遗，而历史也从这几幢房子后面显现出来了。

空间和时间的错综复杂关系,恰是描写历史情境的关键所在,这一点李安并没有把握得太准,因为他毕竟出生在台湾,没有上海人的"集体回忆"。

4

文学和电影不能完全忠实于史实,而是两种再现历史的艺术:文学用的是文字,电影用的是形象,这一个基本认识,往往被不少历史研究者或文学批评家所忽略。

电影如何以形象来展现历史的情境?除了说故事(也就是电影中的叙事,和小说技巧不同)外,就是人物的心理、造型,和以美工布景为依靠的"场景调度"(法文叫做 mise-en-scene),此中学问大矣,是所有影评家和部分影迷(如我)津津乐道的话题。

《色·戒》中的场景调度,又可以最后的那一段外景和内景——从凯司令咖啡馆到印度人开的珠宝店二楼为例证。我认为历史的影子就闪现在这几分钟。然而,这几场戏的布景都是搭起来的,而不是原有的古迹文物,即使当年的老房子还在,也不见得保持原貌。

我觉得凯司令咖啡馆和印度珠宝店的布景都很仔细,甚至较小说原著更精致,然而街对面的平安剧院似乎有点草率。电影和电影院是上海都市文化最重要的部分,在张爱玲的小说中也多次呈现过。就以这篇《色·戒》而言,就对这家影院着墨不少:平安戏院是"全市惟一的一个清洁的二轮电影院,灰红暗黄二色砖砌的门面,有一种针织粗呢的温暖感,整个建筑圆圆的朝里凹,成为一钩新月切过路角,门前十分宽敞"。这个布景,在外表上搭得惟妙惟肖,甚至还加上两个电影海报招牌:右边是国产片《博爱》(据李安说是1941年上海出产的两部国产片

之一),右是《碧血烟花》,玛莲·德烈奇和詹姆斯·斯图尔特主演的西部片,1939),可谓煞费周章,我正在考证之中。然而,它独缺一种"针织粗呢的温暖感",这是张爱玲小说中独特的感觉。

这种"温暖感"是什么?我们从"针织粗呢"这四个字闻出一股小市民的温情味,因为平安戏院是一家演二轮影片的电影院,价钱较首轮的戏院如大光明便宜得多,它不是"影宫"(movie palace),而是另一种可以逃避到此的"温室",片中另一场王佳芝密会郑裕民的戏,也是在一家影院里,可能就是这一家,而且银幕上演的也是一部国产片(《博爱》?)。从这些细节中,我们可以发现"平安大戏院"其实在这场戏中占有举足轻重的地位,因为预谋暗杀易先生的间谍杀手可以躲在"平安"戏院里,鱼目混珠,容易脱逃。不知为什么,李安把这一场原著中明明提到的片断略去了,原著中说:"他们那伙人里只有一个重庆特务,给他逃走了,是此役的惟一遗憾。大概是在平安戏院看了一半戏出来,行刺失风后再回戏院,封锁的时候查起来有票根,混过了关。"这段话在小说中是从易先生的主观意识中猜出来的(片中仅以秘书交代),和前一段珠宝店内从王佳芝眼中看出来的那股易先生"温柔怜惜的神气"恰成对比:她在那一刹那间领悟到"这个人是真爱我的",而他在事后却完全以理智处之——也处决了所有的共谋者,包括他的情妇王佳芝,恢复了他"无毒不丈夫"的男子汉、特工头目的本色。这种强加的合理化(rationalization)又藏的是什么?李安以梁朝伟的出色演技把他内心"情"意在最后一场戏中表现出来了,而原著中却以一句简单的话结束:"喧笑声中,他悄然走了出去。"

这最后的一段高潮,在小说中看不出来是高潮,甚至王佳芝听到的"砰!"一声,也不是枪声,所以影片也十分忠实于原著,没有枪声,可能部分观众会觉得不过瘾。在真的"史实"中,倒是开枪了,但丁默邨的

坐车备有防弹玻璃!换句话说,历史好像比小说和电影更刺激。

如果把历史因素放进李安的“场景调度”又会如何?我想至少不会这么浪漫吧,或许色更多于情,岂不有点煞风景?然而历史的“大环境”并不允许太浓厚的浪漫爱情存在,张爱玲深明这一点,所以写这篇小说时也数易其稿,把这个“大时代”的爱情故事尽量处理得十分间接和隐晦。但李安却是平铺直叙的,也加强了色和情的成分,但仍然少了一点对于当年历史的感受。时至今日,也时过境迁之后,这种感受又多了一层反讽:到底孰忠孰奸?如果历史上的丁默邨还是一个汉奸和“历史罪人”的话(也有一说他后来反正了),易默成呢?王佳芝更是“角色混淆”。在乱世之中求生不得、求死不成,最后被枪决了,她是否是一个好人和英雄?在影片中,她在死前回望的是当年她可以爱上的爱国青年郑裕民,但我宁愿切掉郑回看她的镜头,直认她是在回看(gaze back)历史,也在回看后世作为历史和电影观众的我们。

不错,在一个年轻女人身上却肩负了一个历史的重担,至少我如是想。当然也可以说:她的男女私情最后被民族国家之情取代了,所以是为国牺牲,其实我认为这也是一种反讽,是特有的历史环境所造成的。

“此情可待成追忆，只是当时已惘然”

重读张爱玲的《色·戒》原稿

文学和电影的关系究竟如何？文学名著被搬上银幕之后。引起的争论更多，李安改编的张爱玲小说《色·戒》即是一例。此片我连看三遍，打破近年来个人的纪录；小说至少也读了三四遍以上。在多次观影和阅读的过程中，我似乎有所领悟：也许，从一个读者和观者的立场看来，文学和电影的关系不应该是主仆的关系，而是对称和互动的，二者好像不停地在我脑海中对话。

这一个观点，可能有不少文学评论家反对。我也嗜好文学，更是一个“张迷”，但也是一个电影爱好者，在这二者之间，有时很难取舍。为了李安的《色·戒》我一连写了数篇文章，仍觉意犹未尽。最近在坊间买到刚出版的《色·戒》“限量特别版”（台北：皇冠）和英文版的《Lust, caution：The Story, the Screenplay, and the Making of the Film》（New York：Pantheon Books），读后不禁又再度走火入魔，写成此文，下不为例。

这两本书皆是影片的“副产品”，但也为“张迷”和影迷提供一些新的资料，最珍贵的莫过于中文“限量版”中收录的《色·戒》原始手稿和

“羊毛出在羊身上”——《谈“色·戒”》的自辩文章。手稿问世，引起的问题更多：这篇手稿是否“原始”（所谓 ur-text）？谁知道张爱玲事前修改了多少次？出版后的《色·戒》较手稿多了七百多字的篇幅，在其他细节上也有少许更动，例如钻戒的大小（从四克拉变成六克拉）等。到底我们应该以何种版本为凭，文学中的“新批评”理论往往以“文本”的结构完整性为出发点，那么哪一个版本更“完整”？近年来的“文化研究”理论当然打破了一切文本的限制，但还是有点“政治正确”，往往把先入为主的观点强加在文本之中。李安的长年合作者夏慕斯（James Schamus）——也是哥伦比亚大学的教授——就在英文版的序言中开宗明义大谈片中女主角王佳芝的“主体性”：“当她取得另一个角色的身份时就变成了自己”，甚至连张爱玲的写作也成了一种“表演”，但“表演”（act）又和“演艺”（perform）的意义不同，又引了拉康派哲学家齐泽克（Zizek）的学术理论，未免把这两位女人都变成了“主体性”高涨的“妇解”人物。

对我而言，此类理论性的诠释并不足以令人信服，因为夏慕斯完全不顾及中国文化和历史的“语境”（context）问题。然而，话说回来，有些华人评论家又未免太过注重历史背景了，甚至对号入座，把小说和银幕上的人物视为历史的真实人物。

李安当然细读过张爱玲的文本，说不定也看过这个手稿，片中不少对白也直接引自原著（两位编剧者是夏慕斯和王蕙玲；中英文剧本的关系可能也是对等的，而不见得是中文为主、英文为副，但至今我尚未读到中文剧本）。全片在整体上是否忠于原著——再现了原来文本的意旨和风格？我想一般“张迷”和文学评论家一定会问这个问题；答案也猜得出来：片子拍得虽然不错（也有人说不好），但还是比不上原著精彩。我不禁要问：有多少影片拍得比文学原著更好？

张爱玲的作品内容当然更复杂。《色·戒》的写作风格和她早期的作品(如《倾城之恋》)有显著的不同,晦涩多了,但在叙事技巧上也煞费功夫。我认为在这篇小说中,张所惯用的叙事口气,特别是叙事者在台前幕后的评论,已经压缩到最低,而"自由间接式"(free indirect style)的叙事方法则用得很多。后者当然是理论名词,大意是说:在叙事的过程中往往主词缺席或变位,"我"的指涉不明,说话或思绪也不用引号,从客观到主观,产生了一种类似"意识流"的效果。且举一两个简单的例子:

故事一开始的麻将牌局,四个太太谁在说话?从谁的观点看都不太明朗:一般读者初看时更搞不清楚谁是易太太、马太太、廖太太,和麦太太。故事似乎以客观的全知观点进行;王佳芝扮的"麦太"虽然一开场就是主角,但她的观点和想法直到第四页才出现:"牌桌上的确是戒指展览会,佳芝想。……早知不戴了,叫人见笑——正都看不得她。"这一段全是佳芝想的,不是叙事者(隐在文本"幕后")的口吻,但第二句省掉了"她"字。接着两位太太互相取笑之后,出现了下面这句话:"她们取笑凑趣也要留神"——谁要留神?应该是王佳芝,但句中没有主词。后来又有一段:"是马太太话里有话,还是她神经过敏?佳芝心里想。看他笑嘻嘻的神气,也甚至于马太太这话还带点讨好的意味,知道他想人知道,恨不得要人家笑他两句。也难说,再深沉的人,有时候也会得意忘形起来。"

这段话读来就有点麻烦了:先是佳芝主观地在想,后来又"看"——但到底是谁在看他?王佳芝?(应该是)马太太?(可能也有一点吧),后来到了"也难说"就更有言外之意了。

这就是张爱玲叙事技巧的晦涩之处,拍成电影就更不简单了。英文书的"拍摄札记"中就提到:这场麻将戏,至少拍了数十个镜头,分别

从眼睛、坐姿，和麻将桌三个角度拍，甚至从角色背后拍的镜头也不少：最后连那位场记和录音师也搞不清到底梁朝伟“有多少只肩膀”！这就是电影和文学不同之处，灵活多了，然而也更难掌握得住叙事的语气，因为近年来的电影往往不用旁白，即使用也不能太多。

张爱玲写《色·戒》修改多次，从一九五〇年初开始写，一直到一九七七年才正式发表，原因何在？是因为主题——描写日据时代汪政府的一群“汉奸”——不正确，怕引起争议？或是这个真实的故事本身太精彩了，所以一定要写得好？我持第二种观点。然而，改来改去，是否一稿比一稿更好？最后发表的“终极篇”是否真正登峰造极？这就要看读者和诠释者作何看法了。我个人并不认为这是她最好的作品。

我喜欢看侦探小说，所以禁不住也作了一次“文本侦探”，用的不是什么艰深理论，而是纯从个人的写作经验和对古典音乐的兴趣得来的灵感。古典音乐中也大有“版本”之学：贝多芬交响乐的原稿中指定的演奏速度是否应该遵守？后来抄谱的人有无错误？布鲁克纳(A. Bruckner)的交响乐更麻烦：这位作曲家老是改来改去，没有“定稿”，后来的指挥家必须选择两种编辑后的版本，当然还有人不相信，要到维也纳去找原稿来看。舒曼的交响曲在配器(orchestration)上颇有不足之处，于是后来的指挥家——从马勒到塞尔(George Szell)都在原谱上加油加醋，以增强效果。更有一位法国作曲家拉威尔干脆把俄国作曲家穆索尔斯基《展览会之画》的原谱重新配器改编，变成了目前最经常演奏的版本，然而也有指挥家要返璞归真，回到穆氏原谱，认为更有原始的俄罗斯风味。

我认为李安改编后的《色·戒》比较接近拉威尔改谱老穆或马勒改谱舒曼的例子，而张爱玲之数度改写，似乎也颇有布鲁克纳之风，但她不可能像老布一样毫无自信心（这个比喻不尽恰当，因为张爱玲不

喜欢交响乐)。拍成电影之后的《色·戒》,非但在情节本身加上不少“作料”和“配器”(特别是香港的那一段,我反而觉得不太成功),而且在紧要关头加强了戏剧张力。据李安说:电影势必如此,否则会失去观众。然而我并不认为他添加的三场床戏是哗众取宠。

如果李安和他的两位编剧家也要讲究“版本”的话,我认为最重要的“戏剧张力”的根据就是张爱玲最后加上的七百多字,也就是故事发展到最后,王佳芝在珠宝店中的思潮,正如此版编者所言:当佳芝说到“现在都是条子,连定钱都不要”和易先生回话后,作者增添了七百多字的篇幅,“来描述王佳芝紧张的心境与复杂转折;或者是王佳芝臆测剧团等人将如何在珠宝店围堵易先生、钻戒的克拉大小等等”。张爱玲自己在《惘然记》的自序中也曾提及“《相见欢》与《色·戒》发表后又还添改多处”,发表以后如何添改?是否发表在《中国时报》的版本和皇冠的《惘然记》中版本有何差异?有待高明人士仔细考证。

这段增添的叙述,值得细读,显然是从王佳芝的主观回忆和观点出发,但又不尽如此。文中先有两句谚语,“到男人心里去的路通到胃”;“到女人心里的路通过阴道”。后者显然出自那位老古董文人辜鸿铭,因为文中提到他有名的男人是茶壶女人是茶杯的理论。为什么要引用辜鸿铭?我个人觉得这是败笔,但也有论者不同意,认为这恰好把小说中的女性性欲点了出来,是画龙点睛还是画蛇添足?当然也会有女性主义的理论家会将这句看来对女人不敬的谚语改果为因,视之为一种女性主体“阴道独白”(最近有一剧名叫《Vagina Monoloques》)的表现。不论观点如何,李安显然在这段加添的文本中找到了由色到情、由欲生爱的关键之处,甚至把全片的重心放在王佳芝一人身上。

“那,难道她有点爱上了老易?她不信,但是也无法斩钉截铁的说不是……”,于是她开始回顾自己的过去和因老易而生的欲情,直到加

添的最后一段，出现了类似《倾城之恋》的字句：“只有现在，紧张得拉长到永恒的这一刹那间，这室内小阳台上一灯萤然，映衬着楼下门窗上一片白色天空。……只有更觉是他们俩在灯下单独相对，又密切又拘束，还从来没有过。但是就连此刻她也再也不会想到她爱不爱他，而是——”

这一段添加的话，意像颇为浪漫，气氛甚浓，也是此片的精华所在。但在原稿中都付阙如。相比之下，原手稿末尾的口气世故，也更愤世（cynical），而且大多出自易先生的脑海；换言之，如果没有加上这七百多字，小说最后的“发言权”几乎为易先生所霸占，处处为他自己“男人无毒不丈夫”作解说，于是她也完全成了他的猎物和牺牲品。

不错，李安是一个温情主义者，在片中也注入不少戏剧性的温情，似乎与张爱玲的世故风格不合。然而我依然认为：添加了这一段以后，她多少也情不自禁地为小说中的“小女子”王佳芝“求”得一点温馨和同情，即使这一切都出自她的主观幻想。

“此情可待成追忆，只是当时已惘然”——这句张爱玲的题辞，也恰是我看完《色·戒》影片后的感觉。



刹那怀想重拾经典

读张爱玲《郁金香》有感

在《明报》世纪版读到刚出土的张爱玲小说:《郁金香》,读后颇有感触。

这篇当年在上海《小日报》刊登的连载小说,文笔不错,有典型的"张爱玲"特征——"如同"、"仿佛"等字眼后出现意想不到的形容句子。且让我抄两小段:一是开头描写墙上的山水画和所配的沉甸甸的红木框子,"很不相称,如同薄纱旗袍上滚了极阔的黑边";一是描写阮太太"是一个无戏可演的繁漪,仿佛《雷雨》里的雨始终没有下来"。这一类的句子,也只有张爱玲才写得出来。模仿的人不是没有,但就差那么一点火候。

这"火候"从何处来? 行家和张迷皆曾多番论到她受旧小说和"鸳鸯蝴蝶派"的影响,但我认为并不尽然。这一种略带讥讽的比喻是出自一种反讽(irony)的手法,反讽必须有距离感,而且至少要指涉两个层面。前面引到的《雷雨》则又多了两层,变成四面:阮太太和周繁漪的比喻在先,又附带把曹禺的剧本名称也讽刺了一番。张爱玲一向不怎么看得起"五四"新文学,此又是一例。

然而张爱玲也自有她"新"的一面——一种"世故"的视野——得自她喜欢的英国小说和好莱坞喜剧影片(此处无法详论),这个视野往往是从故事外的叙述者的口吻和角度表现出来的,《传奇》再版的封面就是一个很好的写照:上面画着一幅旧式的仕女图,但却有一个现代女子在窗外窥视,这个现代女子不一定就是张爱玲,但却代表一种新的视角;有了这种视角,旧的人物和故事也会被"看"出新意来,更起到反讽的效果。我最喜欢的《倾城之恋》就是一个明显的例子。

可惜的是:张爱玲的佚文中"旧"的故事愈来愈多,而新的视角和视野却愈来愈少。在《郁金香》中几乎感觉不到叙事者的涵养和看法,叙事语言中多的是交代人物关系,却少了一份反讽。故事后半部逐渐转入男主人公宝初的主观感受之中,时过境迁之后,在电梯上仿佛——又是一个"仿佛"——听见人唤了声"金香",他震了一震,事后又觉惘然,这种轻描淡写的伤感手法,也似曾相识,《白玫瑰与红玫瑰》有之,《半生缘》中更多,伤感之余,反讽的成分则仿佛荡然无存。

张爱玲写旧社会,自从《金锁记》之后,再也表现不出那么撼人的"张力"。《郁金香》只是一首小曲,《金锁记》才是大戏。



张爱玲与好莱坞电影

很多学者都曾经讨论过张爱玲电影与好莱坞电影的关系问题，包括我自己。借用陈子善先生的话来说是“永远的张爱玲”，我们研究张爱玲，还是有很多东西可以挖掘。比如说陈子善先生编的书中借助了上海的一个会谈，并据此提出了很多观点。张爱玲说她自己最喜欢的作家是斯特拉·本森（Stella Benson），各位大概很清楚斯特拉·本森是谁，和香港有什么关系，以及相关的一些问题。先卖个关子在这里。张爱玲又说她喜欢看赫胥黎（Huxley）和毛姆（Maugham）的小说。而赫胥黎刚好是夏志清先生最喜欢的作家。

借助这些极为“凤毛麟角”的指示来看，事实上，张爱玲有另外一个世界。这个世界广义地说是西方通俗文化的世界。在通俗文化里，并没有分雅和俗。所以在张爱玲的世界中，也从来没有将雅和俗判然分开。

最近通过和徐克导演交谈，我有一些感受，似乎大家心目中的印象，张爱玲是苍凉的。其实，张爱玲另外一面是很喜剧化的。其实世故里面一个重要的部分是喜剧性的事物，也就是把人生看作喜剧。我们可以清楚地看到在张爱玲所编的剧本里面，大部分是喜剧，当然其中有一两个悲剧，但不多，比如《魂归离恨天》，是从原来的好莱坞电影改编

过来的。

这样，我们很自然地做一个猜测——张爱玲是否受到了好莱坞喜剧的影响呢。我们都知道张爱玲喜欢看电影，在一次座谈会上，她说自己以前经常看电影。三四十年代的上海，时人最常接触到的外国影片就是好莱坞电影。后来她到了香港也经常看电影，到了美国更不用说，经常和她的第二任先生赖雅一起去看。

从一系列蛛丝马迹的线索来看，事实上，张爱玲喜剧与好莱坞电影有密不可分的关系。现在的问题在于怎么做进一步研究。一种方法就是做细致的文本分析，比如讨论哪个电影的哪个部分和张爱玲喜剧的哪个部分有关系？当然我们现在不能肯定地说一定受到了影响，因为还没有确凿的证据。一个例子是《一曲难忘》，用的名字是《肖邦的故事》中的一曲难忘，A Song To Remember，可是里面的故事显然是《魂断蓝桥》的故事。

如果把好莱坞的喜剧片和好莱坞的伦理片合在一起的话，资源恐怕相当可观。我鼓励大家多看老电影，我是响应夏志清教授的号召。我列过一个图表，我个人认为，图表中这些电影可能张爱玲看过。即使她没有看过，我认为也代表了张爱玲时代中的喜剧片和伦理片的精华。

郑树森有句话非常重要，那就是张爱玲把好莱坞的喜剧片改编之后，加入了中国家庭伦理的成分，比如《太太万岁》，基本上讲的是中国式的家庭伦理故事，而不是西方好莱坞式的东西。这两个部分怎样在张爱玲的剧本以及小说中结合起来，变成了一种独特的艺术，有待进一步的考证。

我们可以从一个基本的方向来看：在我看来，张爱玲的人生喜剧哲学可以用“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺”一句词来概括。也就是说阴晴圆缺和悲欢离合总是在一起。而“悲欢离合”是所有才子佳人通俗

小说背后的一个重要主题。可是撷词要看怎么理解，是悲/欢/离/合，还是悲欢/离合呢？张爱玲小说永远不会仅仅取一面，而舍弃另外一面，而是一种中间性的近似调和的东西，这一点非常有意思。

一般来说，我们看“悲欢离合”就是哭哭啼啼，基本上都是注重“悲”和“离”，而不注重“欢”与“合”的。可在中国传统的戏剧中，虽然中间尽有曲折，近似悲剧的片段，但结局也有欢喜会合，以大团圆收场。这当然和中国人的通俗人生观有关系。简单来说，或许现实生活太辛苦了，所以叙事结构到了最后必定给一个大团圆的结局来作为对现实痛苦的安慰。但是现代小说正好相反，在张爱玲的小说里面，常常故意让它不能够“合”，比如《半生缘》。

张爱玲对传统的悲欢离合主题的变奏造成了这种生命历程中的所谓“阴错阳差”，所谓“参差”，形成的部分效果，不见得是悲剧，而是喜剧。这涉及我个人对张爱玲喜剧的看法。我认为在张爱玲喜剧中，大团圆结局并不重要，有的时候这个大团圆结局很勉强，我甚至认为《倾城之恋》中两个人勉强结婚了，而以后可能离婚。

那么她为什么要这样写？因为在中国人传统观念中的悲欢离合是一个循环式的东西，大家普遍认为，在错点鸳鸯谱之后，应该给予一个理想的圆满的结局。可是到了现代社会，现代文学，包括西方文学，把人和环境疏离了。人与人处在一个日常环境中，也不可能那么圆满，于是产生了这些参差不齐的东西。既然现实是参差的，那么就需要修补。所以张爱玲的喜剧做的基本是“修补”的工作，怎么修补呢？生活本来是破碎的、不如意的，可是她却将日常生活在某些方面补得稍微完善一点，但是出发点是从破碎开始。值得一提的是做修补“破碎”的工作的基本都是女人，没有男人。虽然在中国社会中，是以男性为中心，可是能够让日常生活中的一些不如意靠个人的力量，补得差不多，依靠的是女

性的努力。所以我个人与徐克导演一样,最喜欢的剧本是《太太万岁》。

从这个角度看,我想到一个非常有意思的问题。日常生活中的残缺不全是否可以弥补?从张爱玲的人生哲学中可以看到什么人生大道理呢?

在陈子善编的当时电影界对张爱玲编剧的电影的反应的文集中,包括洪深,基本上是主题先行,持五四的论调。我们知道张爱玲对五四并不热心,她是生活在另外一个层次中,这个层次刚好可以和好莱坞四十年代最好的喜剧片互相验证。不是雷同,而是互相验证。好莱坞最好的几部喜剧片,不只是我个人这样看,哈佛大学哲学系的一位著名教授斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell)写了三四本书,讨论好莱坞电影。其第一本很重要的著作 The Pursuit of Happiness,也就是对于幸福的追求,讨论了我的图表上所列出的六部喜剧片。

这本书对我的影响非常大,其基本观点是:好莱坞喜剧基本的论题是结婚,但不是第一次结婚,而是再婚。并且他认为好莱坞喜剧基本的主角是女人,不仅仅因为当时喜剧中演女主角的演员演出非常精彩,如嘉宝、赫本(Audrey Hepburn),而是与电影的主题相关。他特别举出了《费城故事》,这部电影上映于一九四〇年,张爱玲可能看过。讲述一个富家女和他的第一任丈夫离婚后,又要和另外一个男子结婚,最后还是接受了前夫的爱。这就是一种再婚。再婚的过程让女主角知道,她需要的是什么。她的人生的自觉就是从再婚的过程中获得的。在一系列喜剧场景中,她的个性得到完成。表面来看是男人为主,其实男人是在辅助她完成这个思想成熟的过程。

这个论点是相当独特的,让我想到《倾城之恋》。我认为再婚这个主题,和离婚只差一点点:结婚和离婚,都有喜剧的元素,关键在于怎么处理。好莱坞的电影中有很多表现离婚主题,其中有些离婚事件可以非常快乐,比如电影《快乐的离婚妇女》(The Gay, Divorcée)和《风流

寡妇》。这种喜剧上的世故是如何产生的呢？就是靠再婚、离婚、阅人无数、看透世情，最后能够找寻到自我。我认为张爱玲从自己的人生体验出发，和好莱坞的喜剧片有不谋而合的地方。

在此我们要面对第二个问题。这毕竟是西方的喜剧片，而且这些喜剧片的背景基本都是富贵人家，不是有钱的男人受骗，就是有钱的父母亲受骗。这里斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell)又提出一个很有意思的观点，当再婚的女子要完成人生的这个过程的时候，她的父亲永远是站在她的一边，而不是站在反对她的一面。可是在中国传统的戏剧里面，父母或者其中之一人往往是持坚决反对态度的，故事经常是两小无猜，等到要结婚的时候，而遭到家长的阻挠。可以说，西方喜剧电影对伦理问题特别是父母和子女之间的伦理问题，反而没有张爱玲处理得复杂。

换言之，斯坦利认为，在喜剧中，母亲往往是不出现的或不重要的。而是出现在另一种类型中，也就是 melodrama，一种家庭伦理剧，这种戏剧内中就有谋杀、阅人无数，当然最后也可以团圆。《涕泪交流》(Contesting Tesrs)这本书中列举了四部电影专门讨论这个问题。斯坦利认为所谓高级喜剧和这种涕泪交流式的悲剧家庭伦理在西方是相辅相成的。当一个女人在爸爸的帮助下重新找寻自己的幸福的时候，另外一个女人可能在另外一个家庭中受母亲或者父亲的迫害，甚至是受丈夫的迫害。这个里面产生了一系列的问题，这两种东西都是为了表现西方中产阶级对人生价值的取舍。

这现象到了张爱玲编剧的电影中变得非常有意思，我们或许可以推测她的电影的几个场面和她自己的家世略微有联系。众所周知，张爱玲小时候，她父亲的婚姻关系很复杂，可以说重婚又再婚，她母亲去了英国，后母和她的关系非常差。我们可以猜测，她写喜剧的时候，在

伦理这个层次上除了以家庭主妇为主角之外，是不是又突出了父母和儿女之间的关系？这是我目前正在思考中的课题。比如《小儿女》和《六月新娘》都是这方面的代表作。

《六月新娘》中是否有张爱玲父亲的影子有待考证。《小儿女》的视角显然并非以家庭主妇为主角，而是反过来，是从儿女的立场来看父母。爸爸爱上一个小学教师，要娶其为妻。这里面产生了一个新的层次。这个层次在一般的中国观众心中变成了"哭哭啼啼"，可是这不合喜剧的风格，因为喜剧的内涵不是哭哭啼啼。喜剧的基本构造——无论在张爱玲喜剧还是好莱坞喜剧中，都是一种理想中的完整性，可是这种理想中的完整显然不可能在现实生活中实现，所以要贴贴补补，尽可能修补地恰到好处。

所以再仔细看《太太万岁》中几个非常细微的场景，可以看出张爱玲颇有用心。当然可能我这里是过度阅读。比如一开始为什么女工把碗打碎之后，这个太太要把碎片掩饰起来，藏在沙发垫子下面。这个时候我们不知道太太的性格是什么，只知道这个女工不小心打碎了花瓶。这个里面一个小的主题显示出来：或许东西碎了，这个太太要修补一下。由此联想到她的婚姻整个过程就是贴补，贴家用，然后补足她丈夫的不足。以一个中国式的说法来概括中国家庭伦理故事的一个主题：在家庭生活中，不是女人个人得到自己的幸福，而是女人使得整个家庭得到幸福，在补足他人的过程之中得到她个人的某种满足。这个层次要比西方喜剧更高一层，因为中国家庭毕竟比西方的典型家庭复杂得多。所以从这个角度我认为还大有研究的余地。



又一城狂想曲





“又一城”狂想曲

和本雅明“倾偈”

今年我家搬到九龙塘“又一城”的附近，每天在这个大商场进进出出，早上穿过商场到火车站，搭火车到中大教书，傍晚再从原路回来。周末或得闲时，则时常和老婆手拉手逛商场，真可谓名副其实地身体力行香港特有的生活方式，这种逛商场的生活方式，我猜想非但五十年不变，恐怕在二〇四六年后更会变本加厉，全香港的人都生活在商场中。

今秋我开的一门文化理论的课，就是导读本雅明（Walter Benjamin）的一本书《拱廊计划》（*The Arcades Project*, *Das Passagen-Werk*），此书研究的就是十九世纪巴黎的一种“商场”。书太大，学生读得都很辛苦，我却愈读愈走火入魔，甚至在进出“又一城”时脑子里常常还想着这本书的章节片段，于是忍不住和本雅明的在天之灵说起话来。这一篇引语，是用一种杂乱无章的“狂想曲”形式写出来的。

本雅明先生：我能不能就称你为雅明先生？或者断章取义，用美国

人的亲热称呼,就叫你本,行吗?请不要见怪。

当年你在巴黎图书馆花了不少精力,抄写了无数资料,最终还是写不成书的《拱廊计划》,在你死后多年终于出版了,而且英文译本也出来了,我近水楼台先得月,从哈佛出版社的朋友处拿到一本,随便翻翻已经令我咋舌,足足有一千页。现在我总算找到一个适当的场合——在二〇〇四年的香港来细读你这本书。

2

雅明先生,我每天穿过这个"又一城",英文叫做 Festival Walk,是否就是一种后现代的拱廊?当然,你也知道,拱廊的时代早已过去了,十九世纪末就已寿终正寝,被商场所取代。你说的商场还是 department store,中文叫百货公司,三十年代上海兴起的四大公司,永安、先施、大新、新新,大有与巴黎的 Lafayette 和 Bon Marche 一比。香港呢?尖沙咀有几家购物店也用 Galerie 这个字,不知道是否从法国来的,但那不是拱廊,是商场。香港倒是有个"金钟廊",可是英文偏偏不叫 Admiralty Walk,也不叫 Admiralty Arcade,屋顶上也看不到玻璃之窗。当年巴黎的"拱廊"可以避寒避雨,现在香港的商场则除了避雨之外,还可以避暑。本,十九世纪的巴黎还没有冷气吧,反正当时无此需要,即使在夏天巴黎也没有香港热。本,可惜你只去过冰天雪地的苏联,而没有来过亚热带的香港。否则你一定会大开眼界。

3

我住在"又一城"旁边,往往从另一条长廊——不是拱廊,也没有

玻璃拱顶——匆匆走过，搭火车去上班。这条长廊的空气稀薄，污染指数一向偏高，我的岳父心脏衰弱，那晚他来看我们，经过这条长廊时差一点因吸不到足够氧气而晕倒。走廊两面墙上有不少精心设计的中西名言和警句，我每想驻足仔细阅读，但都被一拨又一拨的人潮（大多是学生，也较常人更争先恐后）挡住了视线。“你做乜嘢！黐线！”我就是怕听这一句，人们连抱歉也不说，他们大多都是男人；女士倒会偶尔说一声Sorry！本，你听不懂广东话我不怪你，然而柏林的工人阶级说的也不见得是纯正的德语。你在书中从来没有讨论过人群的“压迫感”。十九世纪的巴黎有多少人口？最多一百万吧，也不过是香港的六分之一。不错，“佛兰诺儿”（Flâneur 都市漫游者）也在巴黎的群众中漫步，但巴黎的拱廊绝不会有这条过道那么拥挤。什么？你要我说说墙上的英文标语？

其实也不是什么标语或广告，而是献给城市大学学生的名人警句和铭言，中西都有，还有一两个我从来未听过的人名。就是没有你，雅明先生，你那段有关天使的话语——他面向时代的风暴，却被“进步”逼着背向前走——实在太精彩了！可是，香港的大学生看得懂吗？有几个人知道你是谁？“你讲乜嘢，德国傻佬！”可惜你英年早逝，一九四〇年你在西班牙边境自杀时还不到五十岁，正是你精力旺盛的时候，你不幸被纳粹风暴吹出国境，郁郁而终，逃亡时你箱子装的手稿是否就包括尚待完成的《拱廊计划》？

4

本，我应该把“又一城”在中国文化中的涵意告诉你：柳暗花明又一“村”——只改了一个字，村庄就摇身一变成了城市，因此也没有什

么山明水秀的田园风景可看了。本,你儿时的柏林倒是还存有不少"小桥流水"式的公园,现在还有点痕迹。时代毕竟不同了,本,如果我请你到"又一城"来逛逛的话,一定把你吓得半死!那么多层楼,那么多电动扶梯,到处是玻璃,到处是店铺,难道这就是资本主义的理想国?

这个商场的设计者显然也有柳暗花明的居心,就是让你迷路,Walk 的意思就是要消费者"散步"到各家店铺,故意让你不走直路,也无所谓"正途"。一层又一层,上上下下的电梯把你载到商品的云端,不知身在何处,只好眼花缭乱地随便走,不知不觉之间还是走进商店,和当年的佛兰诺儿一样。

本,你说巴黎的佛兰诺儿在拱廊或街道上漫游,最后还是走进商场一百货公司。你大概还有想到美国在二十世纪六七十年代才盖起来的"商场(Mall)吧!"。其实 Mall 本来就是城市郊区(Suburb)的"又一城",外面看来空荡无物——除了一排排停泊的汽车,然而进得"城"来却是另外一个世界。本,你没有想到吧!你在书中说,在拱廊两旁都是名贵的商店,而走进百货公司也是琳琅满目尽收在眼底。但你没有想到"柳暗花明"的景观吧,上一层楼,转一个角,又是衣服店、珠宝店、家具店、餐厅、电影院,还有一个室内溜冰场。这是另一种 Panorama,如果那个怪杰画家 Grandville 再世,说不定会画出更科幻式的杰作出来。

本,你喜欢超现实主义,又多次引用空想社会主义大师傅立叶(Charles Fourier)的说法,如果每间房子的二楼都变成拱廊而且全部打通的话,全巴黎不就变成了一个连绵不断的商场了吗?本,这个"美梦"其实早已在香港实现了!在中环、湾仔和铜锣湾,你都可以从一个楼上通道走进另一个商场、酒店,而且脚不沾地——地面的街道是让汽车走的,几乎和行人无关。记得你的同胞弗里茨·朗(Fritz Lang)拍的那部电影吧,《大都会》(*Metropolis*),你一定看过。香港早已是这种大

都会了。

本,你记得十九世纪人还在梦中,而二十世纪的"现在"却要让这个梦破灭,把人们叫醒。然而现在已经是二十一世纪了,你经历的二十世纪(可惜你只看到前四十年的战乱)是否也是一个梦?我们应该怎样醒觉?我至今还不太明白。本,但愿今夜我在睡梦中可以见到你,或再读一本你的书,希望在漫漫长夜的黑暗中得到你思想的启迪和"照明"(illumination)。

5

本雅明先生,我请你坐香港的地铁。

你不是要把巴黎的地铁和以前的地下道相比,看作地狱吗?人从街道上走下来,进入地铁站就犹如进入地狱之门,进入另一个世界,它会引起一个城市的"上古"的回忆。巴黎的地下水道像地下坟陵一样,神秘得很,也许你太喜欢波特莱尔(Charles Baudelaire)的诗吧!巴黎的"地铁"也变得忧郁起来。

香港的地铁,不信你看看,和商场差不多,一堆一堆的人从车内"吐"出来,熙熙攘攘,地下铁灯火通明,哪有半点阴森的气氛?而"又一城"旁边的九龙塘站更热闹,从地上火车下来的人群一窝蜂冲向电动扶梯,有人更迫不及待地冲赶着"走"下去(广东话的"走"和跑差不多);如果有一个佛兰诺儿再带一只乌龟来此散步的话,人和乌龟是恐怕都会被踩扁了!还是不来为妙。

但你如果不下来,就会失去浏览香港的特色——各种多彩多姿的广告的机会。本,你不是很喜欢看广告吗?艺术为工业和商业服务,设计艺术领先于绘画艺术,连广告招牌也变成了Artnouveau,这些都是资

本主义文化的标志。你是一位先知先觉者，比你同代的任何人都更敏锐，你似乎有所预感，知道商品经济发展到了极端，就会产生恋物狂(Fetishism)。一点也不错，整个香港就是你的明证。但你没有想到广告上的女模特儿会如此大胆吧！几乎总是一丝不挂，也不知道卖的是什么货？现在的妇女已不穿那种层层叠叠的大而无当的长裙了！那是法国革命后保守势力复辟的象征。你在书中只提到这种大裙、还有用带子系着的圆帽，又说男人知道如何解开女人帽子的系带就会解开大裙，竟然引人想入非非。现在你我也不必幻想了，地铁站到处是宽衣解带的赤裸裸女人，妙的是她们大多还是白人，和你同类。

本，你津津乐道的维也纳啤酒 Fanta Beer 广告，现在当然找不到了，只剩下 Fanta 汽水！你说这个啤酒广告上说这酒是维也纳本地人制造的，就是好喝，真的美味可口。现在也无所谓“本地酿造”了，可口可乐也一样美味“可口”，但不知道生产地在哪个城市。

本，你听说过“全球化”的理论吗？什么，你一点也不吃惊，而且早已料到了！

6

本，说真的，我现在真有点怀念那位大兴土木改建巴黎为国际大都市的奥斯曼(Haussmann)伯爵，他开辟的那几条大道(Boulevard)，真是壮观，即使他为的是乱时调兵方便。目前香港还找不到一个二流的 Haussmann 来，也没有 Boulevard。虽然，作为一个马克思主义者，你亦引经据典把他批评得很厉害。然而，不到一百年，这个巴黎却成了全世界游客朝圣的文化天堂；那座艾菲尔铁塔就更不用说了，但也只有你看得出它在钢筋铁骨的技术上创新的涵意。

香港没有艾菲尔铁塔，但香港房子的平均高度比巴黎高得多，这也是你始料未及吧！然而巴黎十九世纪资本主义盛期的都市设计师还是比不上我们“后期资本主义”香港的地产商，也就是这幢幢高楼大厦的始作俑者。你的书里收集的巴黎资料中谈到土地充公，却没有讨论过官商勾结，这种炒地皮建新屋的方式却比当年的巴黎有过之而不及；地产商才是当今都市文化的真正英雄，再有才能的建筑师也要为他们服务。

那么“又一城”又是哪位地产商开发的？如果我学着你，本雅明先生，写一本书，这个书名不会是拱廊或购物（别人已经写的很多了，譬如美国的那位畅销作家帕科 · 昂德希尔 Paco Underhill），而是“地产”和“购屋”，以及此中经济和文化的辩证关系。但愿我有你百分之一的勤奋或千分之一的文采。

7

本，数月前我突发奇想，在友人怂恿之下，带了一些市民去“行街”——不是游行，而是漫无目的，以你那种“都市漫游者”的姿态去欣赏香港的街坊文化。你想不到的是，我还带着厚厚的“宝典”，就是你那本研究十九世纪巴黎都市文化的巨著《拱廊计划》作为参照。

我们一行从同样由又一城那家地产商建成的金钟太古广场出发（我知道，你笔下的“都市漫游者”则以百货公司为终点），沿着皇后大道东行，路经湾仔区，有两个惊人的发现：一是湾仔老“街市”的建筑竟然是硕果仅存的包浩斯（Bauhaus）模式；二是利东街的一排旧屋，似乎在向我招手，墙上还挂着醒目的抗议拆迁的标语，读来犹如诗词，可以琅琅上口，遂引起我对此作“文化研究”的兴趣。

原来这是一条历史悠久的“印刷街”，街坊居民大多以经营印刷各种印帖（包括利是封和喜帖）谋生，而且十多家店铺朝夕相助，商务蓬勃，并未被业内竞争或其他商品所取代。后来又得知这条街上的居民更是世代相传聚居于此，俨然构成一个有人情味的小社区，这在一个以大公司为主轴的资本主义社会的香港，也算是一个小奇迹。于是我向美国学界的朋友广为宣传，并以此作为实例，证明香港并不是一个商场和商品压倒一切的都市。这些学界名人将于香港大学召开学术会议，题目就是“日常生活与消费社会”，并且指定我也带他们沿原路行街一次！原来这些西方学者的兴趣恰在于香港的“本土性”，要我证明香港毕竟和西方理论中的都市不同，在“全球化”的潮流中仍然保持它独有的地方风格。至少这也是我自愿带队行街的目的之一。

你可以想象我的窘态：“对不起，各位理论家，这又是一个典型的市区重建的例子，这些老房子不久就会被全部拆除，将来在此可能会再建一个商场！”难道非拆不可？我也可以想象这些仆仆风尘远道而来的文化理论家的反应。香港文化的独特性何在？这些居民会搬到哪里？重建之后可以和上海的“新天地”相比吗？还是再招来一批新的“苏丝黄”（西方游客心目中的湾仔本来就是酒吧和苏丝黄的世界！）？我何以作答？

凑巧在一个偶然机会中得以见到利东街的几位居民代表，经他们再三耐心地向我解释申请复审的程序（从“城规会”到“市建局”，上面还有一个香港政府的“房屋及规划地政局”），我还是一知半解，于是他们又寄来一大批公文让我“审阅”，我看后得到一个结论：你的同胞韦伯（Max Weber）所谓的“理性化”（rationalization）和“官僚化”（bureaucratization）在香港又再次得到一个印证。

可惜香港政府的众多官僚组织中没有一个龙应台所说的文化局，

可以和地政局平起平坐，而"市建局"和"城规会"又不完全是"都市重建"的机构，它可以规划、买卖住屋、提供补偿、和地产商打交道，但似乎并不以保护街坊文化为职责。换言之，万事皆备，唯独文化在他们的职责范围之外。那么，拆后的利东街又会是什么样的文化风貌？这一条本土印刷文化的代表和象征是否将永远消失？没有一条印喜帖和利是封的街道是否会影响香港的风水（本，香港人自特首以降都重风水，所以我此言并非戏语！）？

本，据该街的居民代表告诉我，他们希望政府落实"以人为本"的政策，可以用渐进的分阶段方式来重建利东街，如此则可保留原区居民的社区网络，而不至于被迫离散。他们成立了居民关注组，召开全区居民大会十二次，并举行了七次公众咨询大会，同时在这个代号 H15 的区内进行了三次资料展览，并约请建筑界专业人士商讨，最后提出了一个他们自己的重建方案，却遭城规会否决，现正申请覆检中。

本，我不禁想到最近在港大的一次公开论坛中所听到的一位日本学者的意见，他说在东京的社区重建过程中，市政府一向鼓励并资助居民主动提出计划，甚至举行公开竞赛，获得大多数居民支持的方案被采纳。这种方式似乎和香港的官僚公文来往方式大异其趣。而台北则更进一步：龙应台在同一论坛中提到她任台北市文化局长时如何保护一个退伍老兵聚居的"穷人区"，并将部分房屋改建为艺术家馆，这种做法在香港更是匪夷所思。但是北京的情况则比香港更糟，旧式的四合院大多被夷为平地，所余的少数有历史价值的几幢也岌岌可危，尚需要少数关心人士如华新民以各种方式——甚至打官司力保，内中官商勾结的情况更呼之欲出。

本，如此下去，我们将会生活在一个荒谬的"美丽新世界"中：到处都是大同小异的高楼大厦，不出门就可以游遍世界（这恰是贾樟柯的

新片所显示的反讽意义),而本土风味的社区文化将丧失殆尽。据说香港的一位高官恨不得把整个港岛都改建成一个崭新的纽约曼哈顿,他只看到纽约的摩天大楼,却没有想到曼哈顿也包括充满艺术气息的格林威治区和SOHO!

8

本,我外出返回香港的第一件事就是逛商场。这本来就是香港的生活环境,无足为奇,而且我也早已习惯了。

习惯了?本,你也许会说我这句话并不完全正确。在美国生活半年后又回来,其实还是有点不习惯。在美国的城市也有商场,但必须开车去,停车场(往往是露天的居多)占了大部分面积,令人有一种空旷的感觉。进来以后,也不感到什么新奇,往往里面也是大而无当;有时不逢周末,更是地大人稀,往往购完必需品后就匆匆离去。加州的商场尤其令我失望,几乎是同一个模子塑造出来的:庸俗的西班牙式建筑,只有两层楼,连华人聚居地带的商场也如出一辙,毫无自己的特色。也许,这就是美国文化的"熔炉"(melting pot)作用吧。人没有完全熔掉(至少种族多元理论是目前美国的主流意识),建筑物却早已被各个连锁店和商场统一了,熔成一种莫名其妙的庸俗"混合体"。完全体会不到你所说的漫游乐趣。

香港的商场也庸俗,但仍然各具特色。走进去有一种说不出来的"超现实"感觉,虽然所谓"名牌"的衣物首饰店到处皆是,展示的也是统一场牌符号(logo),然而并没有令我感到一种西方霸权的符号中心(logocentric)压迫。也许,这又是我对香港情有独钟的愿望或欲望在作祟吧。

返港前在台北公干，住了两个多礼拜，暇时也逛商场，然而感受不同。最吸引我的还是敦化南路诚品书店和其地下的商场，此次爱屋及乌，随着老婆先到楼下商场逛逛，再上去买书，无意中发现地下二层的唱片店陈列了不少我从未见过的老唱片（多是欧洲进口的唱碟），不免大吃一惊。另一家我常去的是“法雅客”（FNAC），也是充满了文化气息，那股“国际味”远非其在香港的分店（不知是否仍然存在）可比，不禁令我想起该店在巴黎地铁站下的总部。记得米兰·昆德拉在他的一本近著中也曾提到在巴黎该店找唱片，行文之间对之颇有微词，故作精英状。然而，我仍然认为商业可以与文化结合，二者之间并不矛盾；即使有矛盾，也需要用你本雅明的辩证理论来解释。

香港的商场没有美国的商场那么庸俗，也没有台北的某些商场有文化，但却有它自己的特色：它代表的是早已成型的“商业文化”，呈现出一种“世故”的气氛（所以“自由行”来港购物的大陆客一望即知），甚至还带有一种游戏规则：如果你想“玩”下去，必定欲望大发而进去购物。

本，我和妻子有天在又一城玩了一小时，也免不了买了不少衣物，再次变成香港商场的“奴隶”。购完物要离去时，突然听到一阵大提琴声，此曲只应天上来，莫非我的耳鸣？或在这个“超现实”的世界里产生了幻觉？我并没有搞错，楼下果然有一位中年男士正在演奏圣桑的《天鹅》，虽然驻足聆听的人不多，我还是走下去捧场，曲终人散时，我竟然依依难舍。本，就像跟你说话般，总说不完，但又不能不暂此打住。

在香港反思资本主义

1. 资本主义的文化反思

生活在资本主义挂帅、市场经济统治一切的香港，我有时不禁发奇想：为什么在此间报章杂志上读不到深入分析或批评资本主义的文章？是否大家早已作了它的顺民，见怪不怪了？

我不是一个社会主义或马克思主义者，但却发现一个有趣的现象：当年（二十世纪六十至七十年代）香港的一批“左倾”的社会主义、马克思主义的信徒，现在都变成了资本主义的当权者或银行家，难道他们对于以前的信仰完全幻灭了？或者是资本主义的潮流实在不可阻挡，顺时者兴，逆时者亡，还是先变成百万富翁以后再说？

当然，这个脱胎换骨的变化背后，还有一条线索可寻——爱国：当年向往社会主义的祖国，今日更积极和“后社会主义”的祖国做生意。

从一个文化观察的角度而言，我们可以不谈这类“政治敏感”的问题。但我还是禁不住想问：是否大家都服膺福山的“历史终结论”，早已承认资本主义胜利了？所以对之也不必再作任何反思？

我曾在美国洛杉矶生活四年，对于那个国际大都市的资本主义文

化深恶痛绝，曾写过四篇文章咒它，但事后自省，又觉得其实我并不完全了解资本主义的运作方式和动机：在投资、玩股票、炒地产、筹钱拍电影、大公司大银行吞并小公司小银行，这一系列的经济行为背后，除了赚更多的钱之外，到底还有什么意义？

近年来更有所谓“后期资本主义”(late capitalism)的理论，以金融为轴心，把“价值”作为一种“冒险”，并以此方法投资，只见数字不见实物——对于这一种新学问，我也不甚了了，但觉得它必会改变人生的一切价值观念。然而盲目地反对资本主义（譬如美国学院里不少左派学者）也于事无补，所以我先想“自我增值”：在批评它之前先多了解一点资本主义的文化意涵。

于是利用今天的科技，透过电脑网络的搜寻功能查询，先在“搜寻站”打进英文字 capitalism，跃入眼帘的资讯令我大吃一惊，在第一页赫然就有两个“庆祝资本主义”的网站，而且其中一个还公开发起全球庆祝二〇〇五年六月五日“资本主义日”的活动，在所列的数千个国家和城市之中（美国城市占大多数，但也有不少东欧国家和城市参加），也赫然有香港的大名在内，但其他华人国家、地区和城市例如中国大陆、台湾、新加坡则缺席。

这一现象本身就很值得研究，莫非是这些华人地区后知后觉，没有香港先进？香港的确不愧为“亚洲的（资本主义）国际大都市”！

这一个运动的背景我不清楚，但似乎在故意和另一个反资本主义全球化的理论唱反调：这一个左翼理论的始作俑者是意大利的马克思主义者安东尼奥·奈格里（Antonio Negri）和美国学者麦克尔·哈特（Michael Hardt），他们合著的那本书《帝国》（*Empire*）年前轰动学界，近者《群众》（*Multitude*）以“身体”力行的方式（如同性恋游行）去反抗资本主义的全球化。却没料到世界上也有自动自发去参加庆祝资本主义的“群众”。不知六月五日香港是不是有庆典？烟火、大游行，或是

席开数百桌的盛宴？

在此我必须声明在先，我绝不会参加这种庆祝，因为我的洛杉矶经验令我对资本主义采取一个批判的立场，而且我相信：没有批判就没有自觉，最后还不是随波逐流，作资本主义市场经济的奴隶？（鲁迅当年说得好：中国人几千年来的命运，不是做奴隶就是做奴隶的奴隶！虽然当时他还没有考虑到资本主义的问题。）

然而这个网站对于资本主义的定义却别开生面：资本主义"是一个基于个人权利为原则的社会系统，而不是狭义的经济定义，即自由市场"。把西方自由主义传统中的"个人权利"（individual rights）和市场经济挂钩或混为一谈的大有人在（如美国"新自由主义"派或当今中国的部分"自由主义"者），但把"个人权利"放在"自由市场"之上而故意作此定义的，我还是生平第一次看到。

难道这就是资本主义文化的核心价值？它指的"个人权利"到底是什么？是故意与"社会公义"（social justice）和社会平等的理论唱反调？还是仍然与市场有关，指在商场消费购物时每个人都有个人选择的权利？

我猜一般香港市民大多会选择后者的定义：你买 Armani，我买 Bossini，你买 Chanel，我买 Double-Park，这是个人的权利。然而时尚和品味呢？生活习惯呢？是否这一切都有自由选择的个人权利？

然而，一个社会中的人如果对于自己所处的环境，一种统治一切的意识形态或经济基础（马克思理论中所谓的"上层建筑"和"基层建筑"），没有足够的反思的话，也是不健康的。

2. 资本主义的"快乐成就"

那个"资本主义"的网站，发起人是一位澳洲的播音员，目前网友

已经遍及全世界,我估计除了英美和澳洲外,可能以东欧为多,原因自明:这些脱离社会主义的国家,个个急于加入西方资本主义的阵营。九十年代初我到布拉格旅游,在法兰克福转机,发现机上几乎是清一色到捷克做生意的德国商人。资本主义市场的扩张,或者说"侵入",都是这类人士带头。

那么,中国大陆呢?

在改革开放政策实行之初,你如果从香港转机飞北京或上海,情况恐怕也差不多,只不过德国商人换成了美国、日本、香港商人而已。现在最大多数的商人当然是台商,而做生意也变成了两岸政权谋求"双赢"的基本桥梁。

谁说资本主义的影响不大、效果不好?

在这个"庆祝资本主义日"的网站还贴了一篇文词并茂的宣言,以作者为名,叫作"伯恩斯坦宣言"(The Bernstein Declaration),大谈资本主义的原则和好处,却没有一句讲到坏处。宣言最后的两句话是:"各国的男女联合起来——支持资本主义,你会赢得一个快乐成就的世界"。善哉斯言!一眼就看出来,这是在模仿马克思《共产党宣言》的最后几句话:"无产者在这个革命中失去的只是锁链,他们获得的将是整个世界。全世界无产者,联合起来!"(另一个版本的译文则把最后一句放在前面。)

妙的是,这几句名言的前一句:"让统治阶级在共产主义革命面前发抖吧"早已无迹可寻,至今无人记得了,在"伯恩斯坦宣言"中取而代之的却是"快乐成就"(joyous achievement)两个英文字。更妙的是,他没有用 happy 或 happiness 这两个字——美国独立宣言中也把"追求快乐"(the pursuit of happiness)列为立国纲领之一——而用更生动的 joyous这个形容词,因此把"成就"感也变得更快乐。

什么"成就"呢？香港人一定会脱口而出："揾钱"！这反而是最切合实际的看法，比"伯恩斯坦宣言"中大谈个人自由和理性的个人利益（rational self-interest）实际多了。然而这也牵涉到资本主义胜利后的一个核心问题：赚了钱以后呢？

金钱的流通与货物或商品的交换，原是马克思的《资本论》中讨论最详细的问题，但如今除了学者之外大概没有人读《资本论》了，特别是当年的马克思信徒摇身一变而成的百万富翁。然而他们至少在午夜梦回时，说不定会追缅一番年轻时代的理想主义，而今日中国大陆的"资本家"却连当年的理想主义也尽付厥如，个个成了暴发户，一心只为赚钱。

如把这种心态置于官场，其"成果"当然就是贪污。我认为贪污除了是人的本性之外，其经济上的原因恰是资本主义，特别是它扩展到新兴国家或"后社会主义"国家的关键时刻，这是有目共睹的事实！难道这不也是"理性的个人利益"原则落实到不同情况的后遗症之一？

当"全世界"这一个词被放进共产主义或资本主义宣言中的时候，问题就大了，因为世界各国国情不同，政府的机制和权力运作更不同，所以其产生的效果也各异。这一方面反而是马克思最忽略之处，因为他认为国家（state）只不过是当前统治阶级的机器而已，大革命后迟早会"凋零消失"（wither away）。但事实上他却大错特错，革命之后国家非但没有消失，而且还往往战胜了革命，变成了资本主义的同谋者！

君如不信，可以看看今日的越南，试问当年美越双方在越战中牺牲的几百万军民，又是为了什么？难道是为了将来的子孙可以快乐地赚钱？

所以我认为福山的"历史终结论"对资本主义未免太过乐观，只看到浮面的表象，而看不到内涵和后果。现在值得反思的是：资本主义进

入各国境内、并影响到各国人民的日常生活的时候,其“成就”又是如何?

关于这个问题,西方的理论家反而没有什么深入和细致的说法,特别是“后现代”理论中,讨论商品和消费方面的理论虽然五花八门,但似乎都是在隔岸观火、作壁上观。所以有时我也会突发奇想:何不请这些“专家”们到香港来住一年,不是讲学,而是亲身体验一下香港的商场文化,再作结论。

香港可以说是世界上资本主义发展最先进的地方,其商场之多,可能居全球之冠。但它又是中华人民共和国的“特别行政区”,在“一国两制”的安排下,也受到双面的影响,双面受益,也双面“受敌”。在这种复杂的环境中拼命赚钱,除了维持生计或致富外,还有什么更大的意义和“快乐成就”可言?

3. 赚了钱以后意义何在?

让我参照文化理论方面的书(而非宣传资本主义的网站),为资本主义下另一个定义:资本主义是以资本和市场为主导的经济和社会组织的运作模式。西方最早的资本主义可以推至欧洲十六七世纪的“重商主义”,中国学者也有人认为明朝末年产生所谓“资本主义萌芽”,但真正的资本主义则是随十九世纪初的工业革命产生,而成为西方“现代性”(Modernity)的原动力。换言之,从广义而言,任何现代社会皆是由资本主义直接或间接造成的;然而从狭义来说,资本主义也和“现代性”一样,有好几种,即使在当前“全球化”的浪潮下,也不能笼统地一概而论。

资本主义文化的发展,在十九世纪以“生产”为主轴,但到了二十

世纪后期，却由“生产”转向“消费”。香港的媒体处处提倡消费，其实不足为奇，问题在于“生产”和“消费”的过程之间的“价值”问题。十九世纪马克思论述的是所谓资本家剥削劳工的剩余价值，现在的所谓“经济转型”却把“劳动”的定义彻底改变了，基本的劳动模式从“劳力”转到“劳心”，一切皆是“货物和服务”。这一切的改变都太快了，使得许多国家和地区（如中国大陆和越南）在急遽的发展过程中，“硬体”和“软体”无法配套，而管理也变成了大问题。

在专家面前，这些现象都是老生常谈，可是落实到现实生活上仍然是影响巨大。西方的自由主义资本论者，往往注重市场的自主性和自动调节，政府管得愈少愈好，然而在亚洲地区根本行不通，即使在自由市场挂帅的香港，政府还是要费煞思量来调节的，否则财政司长这个官位也不会显得如此重要。

全靠落实的市场运作，是否可以达到个人自由和享受到“快乐的成就”？我的看法是否定的，因为西方“新自由主义”的理论家太尊重人的“理性”，甚至在美国政治学界都奉行所谓“理性选择”的理论，我对此也有怀疑，因为它把“人”和“社会”都抽象化了，没有顾及到非西方国家的文化传统和环境。在这些国家中，非但市场不可能自动运转，而且国家和政府所扮演的角色太过巨大。因此，西方理论家所谓的民主和市场模式的连结，在中国也行不通。

目前流行的“全球化”理论，其背后的参照系统当然是资本主义，而以财经金融的运作为主轴，所以特别重视作为金融中心的国际大都市——如纽约、伦敦、东京、香港，但国家和政府亦被视为其中的一环，和跨国公司及金融城市玩经济游戏，也各得其所或作利益交换。这是一个十分复杂的现象，因为牵涉利益冲突和权力矛盾的问题。

有人会说：在资本主义最盛行的美国不也是讲求爱国主义吗？甚

至说美国的共和党右派最爱国！这其实是把九一一后的美国现实和美国开国理想及宪政制度混为一谈，今日反布什的民主党人士也讲爱国主义，但爱的是美国的宪法精神和宪法对自由和民主制度的保障，更揭橥美国政治制度中的制衡作用，所以他们批评布什总统：假爱国之名不但干预国内人民的自由，而且以此扩张在世界上的霸权帝国的势力。

值得在此提醒的是：美国的大资本家和跨国公司的大老板，并非个个都是共和党或像布什一样的"爱国"，也并非人人皆以个人利益为宗旨而不愿回馈社会。恰好相反，美国的大财团和大公司设立的各种基金会，也大多以服务社会为目的，而且是公开接受申请的。在世界的舞台上，这些超级资本家也谈到责任和义务的问题，不久前在北京举行的"财富论坛"即是一例，然而华人媒体只是一味报道这些停在北京机场的数十架私人飞机和财富的排行榜，而未能仔细采访他们在会中讨论的议题和内容。我认为这个"财富论坛"的主要宗旨恰是我所预设的题目：赚了钱以后意义何在？

4. 都市"白领"的幻想

不论是马克思主义者或是反马克思主义者，都有一个共识：资本主义社会的最大产物就是中产阶级。即使在"后社会主义"的中国，也有"小资"这个名词，随之又出现了"白领"和"波布族"（BoBos 音译，即"波希米亚"和"布尔乔亚"的合称，也称波波族），甚至政府也把"小康"这个名词带入官方语汇中，作为全国经济前景的定位。

目前在华人世界中并没有太多人谈"蓝领"（工人或收入较低人士）或"灰领"（高收入的企业专业人士），原因可能是时尚变了，很少人穿"蓝领"或"灰领"的衣服，但可能也有更深层的原因。还有一个美国

名词，叫做“阿吉神话”（The HoratioAlger Myth），指的是一个白手起家、奋斗不懈而终于成功的富翁的故事。香港的李嘉诚应该是华人世界这个“阿吉神话”最重要代表人物之一。也许，在香港这个社会，中产阶级的生活价值已经不重视刻苦起家的背景，然而香港的贫富不均的指数，却又名列世界第五，这本身就是一个值得探讨的现象：香港一向经济挂帅，大家都在拼搏“揾钱”，怎么还有那么多穷人？中产阶级的目标是努力赚钱，这当然无可厚非。但赚够了钱以后呢？

随意翻阅最近的一份《明报》（二〇〇五年五月二十二日）“星期日生活”版，赫然见到一页像是拼凑的图像，下附一篇短文，最后一句话是：“油麻地避风塘变身西九龙，简简单单，是资本主义最成功的一次资本累积范例。”署名佩芳的作者真是一针见血，但短文的题目却叫做《那时，还未有凯旋门》。原来“凯旋门”就是近期炒作最热、售价最高（每平方呎三万港元）的豪宅。再看上面广告式的图案：凯旋门只是一个大纸盒子，台阶两旁却是两幢旧屋，大概就是多年前油麻地旧区的实景吧。

我举出这个例子，是因为它用“后现代”的拼凑手法把资本主义的理想描绘得淋漓尽致，你如不仔细看图像和文字，还以为是在为这幢豪宅做广告——资本主义终于“凯旋”了。它在香港落实后的形象就是“凯旋门”，我想这也是香港的“白领”、“灰领”和“小资”的理想。容我再抄一段此文上方广告式的文字：“凯旋门，Flâneur 浪迹天涯独立屋，开放式洋房，二千九百七十平方厘米，只为尊贵的您独有，可折叠式设计方便随身携带，跟您遨游世界，与星月和苍穹为伴，加上选择繁多的花园和公共泳池，绝对是最高质素的享受，或许，您的界限只会是地平线上的天空。”

这又是一段可圈可点的文字。其中的反讽意义十分明显：“凯旋门”是一种“可折叠”的幻象，是一般中产阶级的人可看而不可求的，还

有那个法文字 Flâncur——都市漫游者,语出班雅明笔下的巴黎,这个名词恐非香港的地产商想得出来。此文描述的是一个"全球化"带来的"世界漫游者",可以夹着这幢"独立屋"浪游天下。换言之,他虽在香港买豪宅,却没有香港的根。这不正是"后资本主义"文化的终极想象?

更妙的是:我最近看了中国大陆导演贾樟柯的影片《世界》,内中的背景是北京的"世界公园"——广告口号是:"不出北京城,就可游览世界",又是一种幻景,可以供没有钱或不能出国的各阶级人民去遨游,然而在这个"美丽的新世界"前面却是默默不语的民工和在此服务的几个年轻人,没有一个人看来有"快乐的成就"感。贾樟柯的影片所呈现的是另一种"拼凑"(juxtaposition),它使观众在"幻景"中看到真人的血泪。

如果把这两个例子"拼凑"在一起看,我们不难发现几个共通点:历史已不存在(谁记得油麻地避风塘?)、空间已被压缩("世界公园"里的艾菲尔铁塔是一比三仿造的)、真假之分已无意义。然而财富也是虚幻的,和"凯旋门"石阶上那个都市漫游者随身携带的纸盒子差不多。不知有多少"后现代"的理论家对这个现象大做文章,然而他们对于像北京"世界公园"的这种景观背后人的生活本质却毫无体验。在这个"发展地区"里,人们为追求这类理想所付出的代价远较欧美资本主义国家为大。然而目前的"发展"主义口号依然叫得满天响:"与时并进"、"明天会更好"! 这些都是十九世纪西方资本主义"进步"观念的代名词。目前最服膺这类口号的是非西方的发展国家,而西方资本主义国家的知识分子,却往往对这些口号嗤之以鼻。为什么有这个观念上的差距?

看来至少在资本主义发达的香港,在"搵钱"之余也该作点反

思了。

5. 消费者的乐园在哪里?

以上反思资本主义,我却发现与初衷背道而驰:我越多浏览有关资本主义的书籍和资讯,便发现越多鼓吹资本主义"明日会更好"的论点。最近在英文《经济时报》上读到一篇书评,谈的是新出版的一本畅销书:《地球是平的:二十一世纪简史》(*The World Is Flat: A Brief History of the Twenty-First Century*),作者是《纽约时报》的托马斯·弗里德曼(Thomas Friedman),看来又是一部吹捧资本主义全球化的书,故意用空洞的大字眼,其中一个就是glocalization,这个字顾名思义,可以有两种译法:"全球本土化"或"本土全球化",我所阅读过的学术论著大多倾向"全球本土化"的解释,即全球化的跨国公司扩展到各国本土时须顾到本地的文化情况,甚至要"思考全球化,行动本土化",多雇本地人,生意才成功。然而Friedman先生似乎倾向"本土全球化"的解释,即本土文化愿意接受并吸纳外来的影响,当然也包括外资,才是成功的,他认为中国的改革开放是一个极成功的"本土全球化"的例子(中东和南美国家失败,因为抵抗太多)。不信可到任何一家麦当劳店吃一餐。

我多次在香港的麦当劳店用过早餐,却每每觉得这个跨国大公司的食品早已"本土化"了;中国大陆想来情况差不多。这是否印证了Friedman这位三次获得普利兹奖的名家的观点?其实未必,因为他的出发点和我的截然相反,他是站在美国资本主义的立场说话的,而我却要处处认同非美国的本土文化。看来我注定要打败仗。

经友人大力推荐买了一本非学术畅销书《我们为什么买:购物的

科学》(*Why We Buy: The Science of Shopping*),作者是帕科·昂德希尔(Paco Underhill),看完全书才恍然大悟:原来他不是为了"我们"消费者而写的,而是为了促销的商店而作的"科学"调查,对象又是美国。我试看为香港的各商店老板打算:看了这本书是否有用?譬如他建议商店必须有"缓冲"空间,不要一目了然,这在寸土寸金的香港行得通吗?除非是资金雄厚的大连锁店。他又说现在的(美国)顾客都是"个人主义"者,购物时有自主的选择,所以不一定相信名牌,这又和香港的白领消费者喜欢购买和炫耀名牌的心理大相径庭。他鼓励商店让顾客多看、多摸货品,对女顾客更该如此,而且要把试衣室布置得舒舒服服才好,但我数次购买衣服或陪妻购买衣服所得的经验恰好相反:非但试衣室小得可怜,而且让我可以处处摸衣服的地方也不够。总而言之,这本书的理论并非行诸四海而皆准。那么 glocalization 到底说的是什么?

于是我又想到自己看过的一些学术著作,几乎每个学者谈的都是"物化"和"商品化"或商品所带来的"欲望"以及华而不实的"景观",当然这类观点多多少少是从马克思的"商品恋物狂"(commodity fetishism)脱胎而来,有时抽象得离谱,几乎把我们的人性"解构"得荡然无存。

去年冬天,我在妻子的怂恿下,购买了大批衣服,而且一边购买还一边审视我作为消费者的欲望,一直买到家里的衣橱都挂满了我的新衣为止。在购买的过程中,我故意把自己变成店员的"玩物":"先生,这件衫正合你穿,高贵得很,而且是名牌,你穿穿看!"于是我就乖乖地自愿上钩,揽镜自照,看来确实年轻了几岁,当然就买了下来。

我这种消费者毕竟还是少数,因为今年春天就发现自己毫无买新衣的欲望。然而 Underhill 的说法是:在这个资本主义的时代,如果商店是为了顾客需要而设,则必定会破产;他又说:二十世纪后半叶是西

方有史以来购物最盛的时代,“你几乎要作最大的努力不购物”! 换言之,我们为什么购物的原因并不存在,不购物反而才是不正常,这恰是资本主义市场经济的逻辑。“各取所需,各尽所能”的理想早已过时了,现在是为购物而购物的世界,至少在香港是如此,否则哪里容得下漫山遍野的商场? 前天我在“又一城”看到一家商店大减价的广告,只有四个英文字:WARNING: SALE IN PROGRESS(警告:大减价正在进行)。我故作天真地问我老婆,到底它要“警告”的是什么? 又不禁自问自答道:“看来天下又要大乱了!”因为我觉得资本主义的商品经济就是唯恐天下不乱,如果每一个人都像我一样,买了几件衣服就觉得满足了——甚至还有点罪恶感——恐怕商店早已关门大吉。于是我为资本主义又想到一条标语:“警告:明天会更好!”当每个人都变成消费者和购物狂的时候,也就是资本主义在全球彻底胜利的时候。从 Friedman 和 Underhill 的立场看来,这个潮流无可抵挡,而且已经到来——“地球是平的”,而且还是一个大商场!

行文至此,偶阅五月二十六日的《国际论坛报》,在第二版赫然读到一则新闻:全世界最大的商场兼“主题公园”在哪里? 在东莞! 即将完工的“华南商场”,其总面积比明尼苏达的“美国商场”更大三倍!

6. 冒险资本主义的欲望动力

《纽约时报》(二〇〇五年六月二日)的“本周评论”版有一则惊人的消息《地产,全球性的痴迷》,还附有六张照片,比较在伦敦、巴塞罗纳、三藩市、巴黎、都柏林和香港六大国际城市,花一百万美金可以买到什么样的房子。当然,领先的还是纽约,一百万美金只能买一栋只有两间卧室的公寓,在香港则可买到八间房(包括三间卧室和两间浴室)的

一千五百二十平方呎的半山公寓，而在伦敦只能买一栋四间房（包括一间卧房和一间浴室）的八百四十一平方呎的小公寓。这则报道又说：在西班牙房价涨了百分之一百三十；在新西兰和爱尔兰，房价自二〇〇三至二〇〇四年也各涨了百分之六和百分之十。

全球房价大涨的原因何在？是否全球各地都像香港人一样，拼命购买房地产，并以此投资赚钱？在一块地皮上盖一栋房子本来是最"本土"的现象，但购屋却越来越全球化，这又是一个"悖论"。始作俑者还是美国，银行贷款利率降低以后，刺激了一大批专业致富人士把钱投资在购屋上：除自购居屋之外还买第二栋房子，有钱的还到世界其他城市去购买房地产。最近中国政府开始控制房地产价格，就是针对这个全球化现象所引起的供求不平衡和楼价飞涨的现象。

我不是经济学家，只好不耻下问，向一位专门研究资本主义金融文化的朋友请教。我只问两个最简单也最天真的问题：购买房地产的钱从哪里来？买了以后钱又到哪里去？他听后大笑，几乎用好莱坞喜剧片的夸张语气说："你真笨，当然是银行！"买房子要向银行贷款，银行又从买家处收到大量供屋金，以此周转到世界各地去投资和借贷赚钱。这是一个最浅显不过的道理。那么地产商呢？地产商和银行家关系又如何？香港人对地产商爱恨交加，也有人责怪"官商勾结"，然而"纽约客"（我这个朋友刚在纽约买到一栋一百万美元的公寓，竟等了一年之久）却从来没有把地产商或者开发商视为英雄人物，也没有人抱怨官商勾结，只提美国联邦储备局那位头目格林斯潘（Alan Greenspan），每发一句言论，甚至只打一个喷嚏，都会影响全世界的股票和金融市场（所以"自由市场"不见得完全自由）。

这位纽约来的朋友又对我说：美国的股票热潮和电脑网络热潮都过去了，现在美国是投资热、购屋热和公开在电视或网上赌扑克牌热，

这些都是一种新型“冒险资本主义”(risk capitalism)的行为,换言之,就是一种全球化的赌博。他还以此为题,写了一篇学术论文,名曰From Primitives to Derivatives,我读来有如天书,连题目的中文译名都译不出来。文中提到所谓“在不稳定的情况下的决策竞争”的理论,其来源竟然还是韦伯(Max Weber)这位研究现代性和资本主义的社会学大师。韦伯认为:资本主义所造成的“存在危机”就是对于前途的极端不稳定性;“上帝似乎只选择了极少数的人,但大家都不知道是谁,所以连信教的人士都生活在一种极端的不稳定和孤独的存在情境中”,于是铤而走险,把这种“不稳定性”发挥于投资,并以此作“博弈游戏”赚大钱或亏大本!这种冒险赌的是金融上的大数字,也即现代资本主义或曰“后期资本主义”的欲望动力,用普通话说,就是刺激,英文口语叫作 thrills。

这一套说法,当然会引起争议,我一概不负文责,仅作“人云亦云”的表述。我表达的背后目的是想探讨一个问题:如果这种现象有它真实的一面话,对大家的日常生活有何影响?在今天美国,人人都可以缴“入场费”(据说是一万美金)公开在网上或电视上赌扑克,赢者通吃,据说去年的大赢家都是一个业余人士,与银行界无关,妙的是他的真姓名就是“赚钱”(moneymaker)!

这个“扑克潮”如果波及到亚洲又会如何?澳门又要盖大赌场了,新加坡也新开了赌业;香港呢?是否会在某离岛开一个赌博乐园?反正香港人“五十年不变”的生活方式之一就是赌马。如果把这种“赌劲”转移到房地产上去,又会如何?譬如西班牙的某个城市突然来了一批香港或上海的“赌徒”,一下子就把房地产炒高四五倍了!

走笔至此,我竟然不敢再写下去,因为它牵涉到的问题太多了,试想在这种资本主义的“幻想世界”中(但愿它完全不是真实),又有谁愿

意朝九晚五拼命打工揾钱？勤力、苦拼、财产的积累，甚至“自我增值”和“创意”一系列的经济价值观念都会被打折扣。我正愁不知如何“收场”，却读到香港时尚杂志《号外》的一篇文章，题目是《新文化地产浮出海上》，内容有创意：如果说到“创意住宅”，你会想到什么？近来，就有一个打着“创意”旗号的房产楼盘——“海上海”出现在上海杨浦区，把人们长期以来对于房产功能的概念，不大不小地给颠覆了一回。

7．“创意住宅”和MO族

上海出现的“创意住宅”，据称把一般人对于房地产功能的概念，不大不小地给颠覆了一回，如何颠覆？原来这栋“创意住宅”就是为创意人士建造的，而“说到底，创意能赚钱，创意等同时尚、品味，创意带来享受和便利”，所以这个住宅也必须更有创意：这个“新文化地产”，是把“文化生态和产业生态结合后，来营建一个新的城市焦点：特别强调和注重文化生态的设计”。具体言之，就是在这栋“创意住宅”附近再盖“海上讲堂”、“海上剧场”和“海上会馆”，连成一条“创意街”[①]。不知时到如今这条“创意街”和这栋“创意住宅”是否已经兴建？

我之不厌其详引用此例，一方面因为它在形式和构思上颇有值得香港地产商参考的价值——西九龙将来是否也可变成新的城市焦点，把“文化生态和产业生态”结合？另一方面我认为这篇文章可以作为时尚广告的“文本”来细读。

这种设计会带来什么想象？显然它所建构的是一种高档次、以资本为支撑的“海市蜃楼”，形象高于实质，到底盖出来以后的真正用途

① 见《号外》2004年11月号，页185—186。

至今仍不得分晓。我们只能将之作为所谓 glocal design（“全球本地化”或“本地全球化”设计）的样品。

什么人来住呢？原来地产商把目标锁定在新兴 MO（Mobile Office，移动办公）族身上。所谓 MO 族是 SOHO（Small Office Home Office）过后媒体为普通大众设立的新榜样。“他们比 SOHO 更自由，带着蓝牙手机、无线手提电脑以及一身 VISA 卡，一群高端科技下的城市游侠”。妙哉其言！媒体又创造了一个新词，似乎有取代“白领”、“小资”或“波布”的趋势。这些人如要购屋而居，大概就会中意这种“创意住宅”了！我不禁又想到前文引用过的另一个图像：一个四海为家的人显然属于 MO 族，手里拿着个豪宅的纸盒子又代表什么？难道不就是他的新 MH（Mobile Habitat，活动住宅）——我也来创造一新名词？

这倒不是开玩笑了，因为它正符合了上文中所讨论的“冒险资本主义”的流动性；换言之，即使住宅也是“流动”的，它早已和传统观念中固定的“家”的观念彻底分开了。更进一步来说，如果这个 MO 族不擅 Mobile（流动）的话，何来世界各大都市房地产竞相高涨的现象？我不禁又想到约在十多年前詹明信的一篇名文（他曾在台北的一次学术研习会上讲述过），谈的是洛杉矶城中心的一间大酒店波纳凡杜拉（Bonaventura Hotel）。记得他的一个基本论点是：这家新旅馆犹如一个欲望的迷津，让人迷失在各种不同的空间中，但偏偏最不重视的反而是每间客房中的卧室，所以他的结论说：酒店和家庭的想象联系也在此被彻底中断了；或者用现在的话语说：MO 或 MH 族根本已经无“家”可归，所以才可以四海为家，到处购屋——而此“屋”与彼“物”皆是一种有价格的“东西”，仅供消费和欲望满足而已。

然而无论这些“创意住宅”如何豪华，它能够满足 MO 族的欲望吗？不少学者早已指出，消费者的欲望也是由媒体和广告制造出来的，

它和时装一样，随时翻新，买了一幢屋后，过了几年觉得它不够“创意”了，又再买一幢新的或更有创意的豪宅，说不定还可以从中赚一笔钱，何乐而不为？于是买房子也像旅游一样，从香港的“凯旋门”游到上海的“海上海”，还有数不清的“地中海”、“威尼斯”等。中国大陆人和香港人足不出户，就可以漫游世界，只不过多买几幢豪宅而已！除了MO族外，说不定还会有MG(Mobile Gambling，流动赌博)一族出现。

你觉得这是一个幻想？其实早有各种时尚杂志为这个新的流动族群绘制肖像了：穿的是什么名牌衣服？涂的是什么化妆品？开的是什么汽车？更重要的是：说的是什么话？如果是在香港，可能是英文，时而夹杂几句广东话。有一天下午我和妻子在香港某大商场的一家咖啡店，就偷听到邻座两个男子的对话，说得极流畅，但英文和广东话发音都不甚标准，我听后不禁莞尔，暗道这就是本地的MO族了！于是也想为他们写一篇小说。不料返家后就读到一篇英国《财经时报》上的书评，原来一位英国小说家露西·凯拉韦(Lucy Kellaway)早已捷足先登，写了一本小说，全以电邮方式处理对话和故事，妙不可言，甚至还创了一个新英文名词creovation，即creativity(创意)和innovation(革新)的“有机结合”。她还煞有介事地在字旁加上一个注册商标TM(这种做法，名建筑师库哈斯早已开创了，譬如他和学生研究珠江三角洲的一本巨著就以《大跃进》为名，英文是Great Leap ForwardTM)。

不过，她写的还是英国的MO族，如果人物和故事移到香港，是否完全相同？是否又上了“全球化”的圈套？

8. 豪宅幻想曲

圣诞节人气特旺，到处是人，人人都在享乐消费，我在商场的人潮

堆里转来转去，不亦乐乎。老婆为我买了一件黄色灯芯绒西装上衣，一件暗红色衬衣，配在身上，竟然也使我这个年纪早过半百的教书匠显得年轻了一两岁。自鸣得意之余，对于未来一年的展望也开始乐观起来。

圣诞节清晨起床，拿起当天的报纸来睇睇，赫然见到几个美女俊男正在游泳池旁嬉戏，装模作样，引人入胜，原来是一张占满头版的房地产广告，内中还有中英文对照的文字，Gold Coast 下面标榜的是不折不扣的"享乐主义"！待我再仔细看来，果然发现图片左侧有一个小方块，像数码相机 zoom-in 式的展出这个 World's Waterfront Living 代表作——一幢"临海瞩目摩天名厦"，上面的一行字是"放浪精彩生活　纵情天高海阔"，下面的一行是"岂只有澳洲黄金海岸 Q1 Tower"；方块旁边站着一个比基尼三点浴衣的年轻女郎，眉目传情，正在望着我，眼中一股挑逗的神气，似乎在说："如果你有钱，大佬，不妨到这个享乐主义的天堂来看看！"什么？要我和你们在池边嬉戏享乐一番？对不起，我太老了，瘦骨嶙峋，哪里有资格和那两个满身肌肉的年轻俊男较量？况且我偏偏是世界保护动物协会的会员，就是不喜欢你赤裸裸的肩上披的那一块动物皮！但愿它是假货，否则更倒我胃口。

再往下看，才发现半卧在池畔的二男二女还有那个赤肩披毛皮的挑逗女郎都是鬼佬鬼妹！为什么香港的地产广告要用白人模特儿？但引诱来买屋的却是华人？难道香港人下意识之间仍有崇洋媚外的心理？仍暗藏"后殖民主义"的余绪？我不禁想到印度学者、"后殖民"理论的名将霍米·巴巴（Homi Bhabha）的一句名言：被殖民的人"想白却白不起来"（white but not quiet），遂有所谓"摹仿"（mimicry）之说。而白人俊男美女"放浪""纵情"的其中滋味又如何？妙的是这句对联式的广告故意从古文中断章取义："放荡"（故作"浪"字）却不"形骸"；"纵情"的地方也不是国画中的山水，而是天高海阔、不亚于澳洲的黄

金海岸，至于 Q1 Tower 中的 Q1 代表的是什么，我则不甚了了。

我正在纳闷：到底这个"享乐主义"的乐园是在澳洲还是在香港？我是否应该考虑移民到悉尼或墨尔本？好在又看到一行文字："十三万呎超凡会所"、"七十多项精彩设施"，遂又令我安下心来：还是香港好，况且还有"Metro Enjoyment 满 Fun 演绎"呢！

最后这一句典型的香港"杂种"文体，我不大明白，只好请教我的香港老婆，原来"满 Fun"就是满分，而且更有 Fun，妙哉，妙哉！但是那个毛皮美女却又令我想入非非：难道这"满 Fun"的来源之一就是她肩上的那块皮？它摩擦着她赤裸的胸部，抚出一股色情，可能更满分？"不是，你这个老色狼又错了！"老妻告诫我说："你没有看到这句话前面的那两个英文字 Metro Enjoyment！"难道，这个享乐主义的天堂就在地铁站（Metro）附近？又错了，此 Metro 不在伦敦或巴黎，而是香港这个"大都市"——Metropolitan HK。总而言之，这幢 World's Waterfront Living 就是 What a Wonderful World！阿门！我的新年愿望是否就在于此？在二〇〇五年我是否应该和香港的中产阶级一样，去购屋？否则我何必目不转睛地盯住这张广告那么久，几乎忘记看（仅剩一两页的）国际新闻。

如果我突然搵到几亿港币，我想要买的住屋是什么样子？于是又勾起我的另一种幻想。

近日正重读菲茨杰拉德（Scott Fitzgerald）的小说《大亨传》（*The Last Tycoon*）脑海中不免涌现书中主角——美国年轻大亨门罗·斯塔尔（Monroe Stahr）的影子，他如果到香港来购屋的话，会买哪一幢豪宅？他会像那个好莱坞武打明星一样在尖东先购下一层"无敌海景"的数千呎大厦？或是再等十年，待"西九龙文娱区"内的豪宅盖成以后再买下一幢来住？抑或是先坐直升机游览港岛山顶，看上哪座山顶豪

宅后再买下来？然而我又觉得这个小说的主人翁不会到香港来，因为这个“大亨”虽是富翁，但有文化，是性情中人，他的生活再放荡，也不会只顾身体上的声色之娱，而不重精神上的安慰，否则他也不会在好莱坞声色犬马的世界中仍然追求一种理想式的爱情。这个人和费氏的另一名著《了不起的盖茨比》(*The Great Gatsby*)的主角一样，都有一份天真——所以有理想——但也有一份世故(sophistication)，而这种世故并非完全是愤世嫉俗，唯利是图，而是一种文化经验积累于一身后的表现。

我终于恍然大悟：我所需要的“享乐主义”并非物质上的排场或身体上的“满 Fun”，而我对居屋的“演绎”，也和这张广告上所“演绎”出来的不同，我需要的是一种文化上的满足，即使是幻想，也要有文化的意涵。因此我对于“西九龙文娱区”忧心忡忡，因为我怕这个文化加房地产的计划弄巧成拙，只顾表面上的豪华和铺张而缺少“文化精神”。即使从买屋的立场而论，这种文化区的高价住屋也应该和“放浪精彩生活”或“纵情天高海阔”式的黄金海岸豪宅不同。

我看自己这一辈子大概不可能在香港买豪宅住了。这是香港中产阶级的“黄金梦”，然而即使在梦醒之余仍不妨再作点幻想，反正圣诞节的气氛令我也开心起来。

我理想中的香港居屋是什么样子？

它不必太大，也不必太豪华，两层楼足够了，但必须有一间是书房，设计的应该像澳门市立图书馆一样，古色古香，我可以沿着楼梯爬上去找书看，当然，书架上的书古今中外皆有，中文线装书和西文皮面书并列。

书房之外，必须还有一间隔音设备甚佳的视听室，因为我的“视听之娱”就是老电影和古典音乐，为了纵情享受，所以音响器材必须是第

一流的 B&W 801 或更新型的喇叭,Jadis 或 Conrad Johnson 的前后极推进器、音碟机最好有 SACD 和 HDCD 设备、电视机当然是至少四十二吋的 Plasma 或流体式的 LCD,什么牌子还没有想到,至于"环绕身历声",目前的设备还不能令我满意……

"你有冇搞错?"老婆在提醒我:"点解讲的都是你的音响器材? 不要厨房和餐厅了?"怎么我竟然也忘了提海景,也没有家具,更不谈洗手间有多少? 浴盆的把手是否金装? 地面是否铺的大理石? 除此之外还有多少项"精彩设施"? 还有会所和游泳池以及池旁的那几位金童玉女?! 看来我还不是香港人,因为我的豪宅幻想中缺 Fun(分)太多了。

9."新上班族"的浪漫约会

如果想用 MO 族,或称之为资本主义全球化中的"新上班族",为题写篇小说,应该怎么写? 下笔之前,必须先收集材料,于是每天开始看《信报财经新闻》的"财进才俊"版。果然,在该版孔少林先生的"原是物语"专栏(二〇〇五年七月十五日)中找到我的小说主角:

> 前晚,有男生约会公司的 Mary,他们一起吃晚饭。昨天开早会,Mary 早到了,照例与我一起吃早餐,当时我不经意地问:"昨天的晚饭怎样?"她瞟了我一眼,摇一摇头,继续看文件。
>
> 唉,结果总是这样。高傲的 Mary 在第一次晚饭约会,已经把男生"叮"出局,这就是"单身大长今"一族的特性。她们见识过和经历过,眼里容不下一粒沙子,第一次晚饭约会搞不好,她们掉头走,不会浪费时间。

早在二三十年前，邓小宇就以钱玛莉为笔名写了一本小说《穿Kenzo的女人》，就是描述中环上班族的几个单身女郎的爱情生活。我才浅识薄，在两位专家面前，未敢掠美，但又禁不住把这前后二十年的两个“文本”加在一起，作为幻想式小说。开头应该怎样写？

当然，现在的“大长今”Mary可能就是二十年前玛莉的女儿啰！她早已不穿她妈妈的Kenzo牌，而是Gucci？或者是Chanel？手提的当然是Prada手袋，脚穿Bally，连手上那只用来在文件中划线的钢笔至少也是Mont Blanc或者Parker。

不过我最有兴趣的还是她说的是什么话，说英文是否仍有广东口音？既然“见识过和经历过”，用辞遣句一定很“地道”（idiomatic）吧。想到这里，我却写不下去了，恐怕还要到中环兰桂坊餐馆中多听几次再写。

至于那位约她吃晚饭的“男生”呢？恐怕再也约不到Mary，他今晚如何依照孔少林先生的指示，再约另一位“长今”？“应该在三四天前发出邀请”，而且餐馆订位时不要用Doctor Chan留位，“现在是去约会，不是去做手术”，而且姓陈的太多，说不定这另一位玛莉不知情或“毫不留情”，全晚称那位男生为Dr. Chan。怎么办？看来这位男生不是外科医生而是某大学读过工商管理的“博士”。我猜他必是忙人，所以约会打电话一定用的是“蓝牙手机”，或者干脆学Lucy Kellaway小说中的手法，用电邮，当然要用英文啰（我的这篇小说可能也要用中英双语）。

不知这封电邮邀请信可否让另一位“大长今”心动？如果她接受他的邀请，那晚谈什么呢？怎么谈？这个场景突然让我想到一部两个男人吃饭的影片，原名是My Dinner with Audre，现在应该改作“我和玛莉的晚餐”。

走笔至此，我又写不下去了。因为我写这一系列有关资本主义文章的主旨是：赚了钱以后人生的意义又如何？我猜这对都市男女不见得会在餐桌上谈这个问题，而只会谈公司里的人和事，或如何赚钱，至于自己赚多少钱也不会说的。除此之外，还有什么可写？爱情？欲望？做人的大道理？还是到过哪里度假？发现什么新餐馆或好玩的地方？认得什么新朋友？然后呢？就是如何引她上床吧！也许这篇资本主义的小说就以此结束，而不是"他们永远地快乐生活下去"。

那部路易·马勒(Louis Malle)导演的影片中两个大男人都是演员，演的也是自己，他们天南地北谈的皆是自己的生活和艺术生涯上的经验，说着说着就进入一种内心世界。然而这两位MO族的叶玛莉小姐和陈约翰博士在"见识过和经历过"之后，又会谈出什么来？难道生活中只能有"表面"而没有内心？

我认为资本主义的新兴商品文化最缺乏的就是这一点"创意"：似乎永远进不了人们的"内心"生活，只有"外在"的设计和金钱的逻辑，以为人只有身体和物质的欲望，而这些"东西"就是用来"消费"的，除此之外，别无深层意义。

也许这些外在的东西对于人的生活价值和心理结构的影响，应该是小说家和文学家的主题，然而我至今还没有读过一本有深度的此类小说。即以中国现代文学而论，三十年代茅盾写过《子夜》(也是第一本描写股票市场的中国小说)之后，似乎后继无人。当然坊间的通俗"财经小说"也不少，近期香港电影也有像《孤男寡女》之类的喜剧作品，但都是浮面的。

我心中最怀念的作品却是三十年前安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)的《蚀》(*Eclipse*)，记得其中阿兰·德龙饰演的角色就是一个股票经纪人，全片描绘的其实就是他的内心投射出来的外在世界，而这

个世界最终也“日蚀”了。

10.《办公室》的悲喜剧

我这些有关资本主义的评论文字，写到此，颇不知如何继续下去，我想描写一群大公司的“上班族”——他们到底想的是什么？对生活的意义作何看法？我无由得知，也很难想象，因为我是一个教书匠，长年来不必“朝九晚五”、上班下班，所以完全没有这种经验。在这个所谓“后资本主义”的社会中，当年的大小工厂都被大大小小的办公室所取代，所谓“经济转型”，就是从工业转变为服务业和金融业，然而转型之后，人的生活和心理受到什么影响？是否也转了型或变了形？目前还没有得到文学上的解答。

台湾的男作家王文华曾经写过两三本以办公室为背景的畅销小说，如《蛋白质女孩》。多年前香港也出现过一本《穿 Kenzo 的女人》，作者钱玛莉原来是邓小宇。最近读到胡晴舫的新著《办公室》，甚为感动，这是我读到的第一本女作家写出来的“办公室文学”，而女性作家的视野和笔触就是和男性作家不同。

此书中每篇文章都是活生生的素描：不夸张，不故意取悦读者，也不故意卖弄文章，却留下不少极鲜明的印象。如果勉强将之和《蛋白质女孩》相比的话，这本书里，显然就没有那两个唠叨不休的男主角，而更多的是上班族的女性：从二十五岁的秘书到半老徐娘的“女强人”和得了忧郁病的女清洁工。书中当然不乏男性，特别是资本主义社会不可或缺的中年和老年经理，似乎有点“陈词滥调”了，但在胡晴舫的笔下，这些会令人生厌的男人又恢复了人性。

我不禁又想到多年前看过的一部好莱坞电影《穿灰法兰绒西装的

男人》(*The Man in the Gray Flannel Suit*),男主角格里高利·派克即使穿了灰西装,还是长得太潇洒了一点。电影和小说描写的也是一个上班族的故事,而这类故事在五十年代的美国电影中特别多,显然反映了战后资本主义大盛的历史背景。那时候的美国上班族,不论男女,穿衣服都很保守,虽与那个年代的时尚有关,但更反映了当时商品消费的引诱力尚不够猖狂,上班族真像是一个穿了制服的团队,它是从十九世纪末大工厂中的工人群体衍变出来的,成了中产阶级的集体代表,没有个体和人性,只有群体和工作的常规(routine)。

新世纪开始,当然更不同了。虽然男性的上班族(特别在香港)还是穿着千篇一律的黑西装,女性的上班族则大异其趣,黑色"制服"之外,还加上更多的打扮、名牌名款的手袋和皮鞋,在本书一篇文章中就提到:她们所作的美梦之一就是拥有一百双皮鞋!这也许就是典型"后期资本主义"的一种表征。然而,拥有一百双名牌皮鞋后,人生又有何意义?

此书为我提供了部分解答,它不是微言大义,而是从一个真正的女上班族的内心角度说出来的。如果这本书可以作小说看——其实它介于短篇小说和散文之间——它的叙述者也绝对是位女性,而且是一位读了不少书、有文化修养的女性。她可以在办公室的"街头"熙熙攘攘的上班族群中体会到不少哲理,而又不高高在上地说教;她可以引经据典——大多是西洋现代文学的经典——却又不掉书袋;她可以把这些经典的深层意义放进平庸的办公室生活之中,所以刻画的人物读来颇为独特,并不那么"平庸"。

记得在上世纪七十年代,陈映真就写过一系列的短篇小说,总名为《华盛顿大楼》,这可能是华文文学中最早描写资本主义跨国公司的小说,反讽意旨十分明显。胡晴舫属于年轻一代作家,她的观点和环境自

然不同，所以她的态度虽然有点“无奈”，但也不至于讽刺，而更富同情，因为在这个新世纪的资本主义世界中，市场就像是一个团团转的舞台，背后似乎有无数个“导演”试图指导台上的演员，但却无人知道结局和效果为何，是悲是喜，谁知道？

早有理论家指出：在这个“后现代”世界里，已不可能产生伟大的文学作品，何况是“办公室文学”？也正因为如此，我更感到本书弥足珍贵，因为它已经越过文学想象，而更接近真实，但创作动机仍基于一种文学性的思考和人文情操。这种情操最终也是以女性为主的。即使不论本书的作者是男是女——我们甚至可以不必理会作者——作为一个男性读者，最令我感动的却是书中所描写的“女上班族”，看似平凡，但却不凡。胡晴舫当然读过沃尔芙(Virginia Woolf)的名著《一个自己的房间》，这本书早已被视为女性解放的经典。但书中的“房间”指的到底是女人的卧房、居室、书房，或是上班的办公室？沃尔芙没有解答，因为她不是上班族，而胡晴舫却为我们提供一部分的答案。

11. 品位商品化

在商品经济挂帅下，艺术经典经过再包装后，其价值可以低廉得惊人。但经典的价值不能以金钱衡量，甚至可以说：经典经得起包装后再售，正足以证明其经典的地位。

节日除了买礼物送人之外，也忘不了为自家添点小东西以资庆祝。与妻在波士顿的各商场浏览一趟，竟然看不到什么自己喜欢的东西，不料在返港之后的第一天，就为自己买了数百港币的礼物，都是老电影的DVD，内中包括：邵氏出品的《大醉侠》(老友胡金铨导演的成名作)、《蓝与黑》(导演是文艺片名手陶秦)、《倾城之恋》(虽不成功，但毕竟

是张爱玲名著改编),以及日本导演黑泽明的经典名片:《罗生门》、《大镖客》和《天国与地狱》。前者价格不到一百港元;后者更便宜,每碟仅售港币三十五元,折合美金不到五元,真是价廉物美。

自鸣得意之余,又不禁自我感叹一番——感叹的不是我的品位如何"高人一等",而是在商品经济挂帅之下,艺术经典经过再包装以后,其价值竟然低廉到如此惊人的地步!是否看的人越来越少,所以才廉价拍卖?《罗生门》较《大醉侠》便宜一半以上,而《大醉侠》又较任何出笼的新电影DVD便宜一半以上。诚然,经典的价值不能以金钱来衡量,甚至可以说:经典之所以经得起包装后再在市场出售,正足以证明其经典的地位;价钱愈便宜,愈可以普及到大众。

这和穿假名牌的衣服不一样,我年前在九龙城附近买了一件极便宜的假名牌毛衣,洗了一次就缩了一半;而看黑泽明的《大镖客》不必担心缩水,甚至影像效果较原装更佳。正像重新再版的古典音乐唱片一样:EMI公司再版的瓦格纳歌剧《帕西法尔》,音响效果较原版高出许多,听来犹如身在现场,回到半个世纪以前的拜罗伊特剧院。想当年——即使到现在也一样——我哪里出得起昂贵的票价去聆听?即使有钱也买不到票。

艺术品可否复制?这又使我想到本雅明的理论:艺术品是否可以复制的问题。在二十世纪以前的欧洲,复制与伪制没有分别,都会失去原作品的"灵性"(aura)。然而到了二十世纪初,电影出现了,似乎一开始就变成了一种大众艺术,菲林本身就是用来复制的,所以复制以后它恰好可以迎合群众的要求。从此之后,电影无所谓"原件",但是也有人因此认为电影不是艺术品,而是一种迎合大众消费的商品,目前好莱坞的典型产品就是最明显的例子。但班雅明毕竟时不我予,没有活到DVD的数码时代。他也绝没有想到像电影这种可以复制的艺术

品，在经过 digitally remastered 以后，效果会较原制品更好。然而问题也出于此：复制以后的经典，其价值又何在？卖得再便宜，大众恐怕也不会买，甚至还是买质料较差的盗版货，看完一遍就丢掉。复制之后还有盗版——这更是班雅明始料未及的。

那么，我为什么还不知不觉地在收集经典电影的复制品？日前在美国一家影碟连锁店购得佛利兹朗的《大都会》和格里菲斯的《一个国家的诞生》仅售七美元，如获至宝；然而费里尼的《甜蜜人生》（*La Dolce Vita*）却售价甚昂（香港亦然），我不禁又望而却步不敢买，还不是受制于经济的考虑？如果我真的认为经典是无价之宝，为什么还舍不得花二十多美元买一碟我最钟爱的特吕弗（Francois Truffaut）？幸好我又回到香港，可以廉价买到邵氏公司的名片子，在国外只有望梅止渴。就收入而言，我可能属于"小资"阶级，但我的品味似乎又太孤僻，和最近兴起的中国内地"小资"人士不同。《亚洲周刊》有一期专题报道这个现象，并详细介绍这类所谓"BOBO"的文化品位，读后颇发人深省。其实，简而言之，这不过是有了点钱以后，如何选择文化消费来证实自己的身份问题。所以，到上海的"新天地"或北京的后海去喝杯咖啡或吃顿饭，成了必不可少的"身份认同"的日常生活仪式。除此之外，我发现内地的"小资"也喜欢看电影，甚至也喜欢看电影所改编的文学原著，昆德拉的《生命中难以承受之轻》即是一例。我也曾是昆德拉的信徒，也曾为文介绍过这位捷克作家，然而我对于他的近作却看不下去，可能是他移居法国以后，生活太过"小资"了，早已写不出经典作品。如果我的论断属实的话，是否又意味着另一层吊诡：当一部经典作品变成小资的宠物以后，它是否已经不再是经典？抑或是说，一部真正的经典作品必定不会成为"小资"的宠物？直到如今，黑泽明和胡金铨的电影作品都没有排上"小资"的品味榜。看来我还是"小众"，不是"小资"。

西九龙与香港文化反思

1．香港政治权力出卖文化权力

近日香港文化界最热门的话题是“西九龙文娱艺术区”。政府原以为是万无一失的聪明之举——向地产发展商招标，既省事又赚钱——却成了失之千里的愚蠢行为。香港评论者梁文道认为，其“错失重重”的原因之一，就是事前没有一个仔细的调查和分析，到底香港的文艺市场有多大？经常光顾博物馆、戏院和音乐厅的人有多少？香港人喜欢哪种文艺活动？这批人的数目在未来会增加还是减少？

梁文道说：“在目前的环境底下，我宁愿西九龙填海区继续丢空，也不可贸然浪费香港珍贵的土地资源。”然而，看来港府这次规划是势在必行。

二〇〇四年十一月中，在民政局主办的“亚洲文化合作论坛”一次讨论会中，听到“香港艺文指标”研究的首席研究员梅瑟（Colin Mercer）的报告，他提出的统计数据显示：百分之七十二的香港人因为太忙而没有时间参加艺术和文化活动，而对文化艺术毫无兴趣的人也有百分之二十二，加起来竟有百分之九十四之多！如果这个调查可信，香港

又谈何文化建设？盖的博物馆和音乐厅再多，也鲜有人去光顾，还不如在所有新地建设商场、酒店和住屋算了。

也许港府的策划者心目中的"蓝图"（或底线）恰是如此，建设"文娱"区的目的可能只有一个：向世界展示香港的国际形象，并藉此招揽更多的海外投资和游客，也顺便让有钱人住西九龙区的人，在闲暇时有点文康之娱。至于其他香港市民，是否愿意来参与，似乎不在考虑之列。

如果这就是港府高官（本来就是有钱人）的构想，则可见他们对于香港的一般民众的文化福利（龙应台称之为"文化权力"）的问题，既不重视，更没有一套培育市民文化生活的计划。

龙应台在一次香港大学的演讲中，就一针见血地指出：香港的"中环价值"垄断一切，地产开发变成了香港的意识形态，政府"文化缺席"，而整个城市风貌的单一化，使得香港变成一个看不见"人"的城市。

龙应台所说的"人"，指的并非香港六百多万人口，而是一种"人本主义"，在全球化的理论范畴中，她显然站在本地的立场，作为一个外来者，却更关心本地人，因此与某些本地精英的"中环价值"恰好相反。

香港政府一意要打造一个"亚洲国际大都市"的国际形象，从外往里看，最近的一系列措施——从数码港到迪斯尼乐园，从国庆烟火到维港"声光秀"，从大陆人的自由行到各种观光措施，都是为了这同一目的。用较为理论的名词来说，就是把香港建为一个"壮观"的"大都会"（city of spectacle），其背后的推动力除了市场经济之外，就是高科技和电子媒体。

美国普林斯顿大学建筑系教授鲍尔（M. Christine Boyer）在一九九六年出版的巨作《集体回忆的都市》，就有专章论述西方都市形象的演

变。她认为自从二十世纪以来，这种壮观式的都市模式已经开始发展，即以美国加州的大洛杉矶区为例，如果你开车从南端的圣地亚哥经过圣塔芭芭拉，一路上可以掌握到的时空坐标，只不过是车内收音机传来的一个接一个电台音波的转换，和车外一路不停流动的“浮光掠影”，在这个“壮观”的“非地方”(non-place)，已无所谓城市的中心和城郊可言，也没有自然和人工环境的区别。我读到此处，禁不住臆想将来的大珠江三角洲的景观，从香港、深圳，到东莞、珠海和广州，是否会越来越像大洛杉矶区(而非如加州的湾区)？

“壮观都市”也有一个悖论：它的“景观”是华而不实的，这是一种“后后现代”(后现代的建筑模式已经过时)的“虚景”，内中更是没有“人味”或“人脉”。所以我在洛杉矶住了四年，恨之入骨，曾写了四篇文章批评它。

从这种“壮观”的观点看来，“西九龙文娱区”也就不出奇了，它惟一的香港特色就是“房地产和地产商的关键角色”。香港的土地就是可以不断升值，有了“黄金海岸”之后，当然更要把西九龙的填海区变成“黄金地段”，并以“文化”为包装，让买屋的人产生一种美好的憧憬，自以为住进去以后就可以成为时尚权贵，从白领阶层更上一层楼。

然而问题也正在于此：文化并非完全是硬体或包装，而“壮观式”的文化更是可“望”(欲望的望)而不可及；它根本不需要什么规划。在这一方面，香港政府绝对比不上地产商高瞻远瞩。梁文道说当时还是政务司长的曾荫权去年会见一批文化界人士时指出：“政府来不及先订好未来的文化政策方向，西九工程不得延误。”但没有说明原因。其实不得延误的理由就是地产商的利润和时效，在这种经济运作中，文化只不过是一种装饰品，而政策方向至多也不过是缔造多一层“国际大都会”的形象。

2. 文化是否好生意?

"西九龙事件"在香港引起轩然大波,我认为原因有二:一是香港人的"公民社会"的意识逐渐觉醒,要争取知情权;二是香港政府在文化上非但缺席而且弱势,即使制订出"政策"来,也会被社会人士和媒体批评得体无完肤。于是只好出此权宜之计,把文化建设干脆交给地产商来办,但为了程序上的民主化,所以才公开招标。

这种方式,在世界其他大城市也大有先例可寻,本无可厚非。问题是:在这些先例中,政府都扮演相当强势的主导角色。近年来北京和上海政府更是如此,此处不必赘言。中国的地方政府官员,即使相当跋扈,却往往在文化上较香港的高官有远见。在西方国家更是如此,西班牙毕尔巴鄂市引得纽约的古根汉博物馆在该市盖分馆,是举世公认的一个成功例子,不但由名建筑师所设计,而且更与新机场和地铁的建设配套。据古根汉基金会总裁克伦思(Thomas Kerns)在"亚洲文化合作论坛"上的报告,在三年以后,这座新的博物馆的建设投资已经开始收益。而"西九龙文娱区"中的文化建设,据各种估计(当然包括地产商的精打细算),恐怕在建成后十年或二十年内不会获得任何实际利益。所以只好靠卖房地产来"供"文化。

这个情况,如果发生在一座欧洲城市,可能政府本身也会投资,而且在策划开始就会公开广泛征询文化界的专家学者的意见。维也纳市最近重建了一座博物馆,几经争论,最终在各方的共识下圆满完成。这需要政府作为"促成者"的强势干预,而且更要取得公民社会的参与。

在这一方面,台北市有一个强势领导的文化局长龙应台为公民社会服务,在她锲而不舍的努力下,台北街巷的人文建设有目共睹。即使

是在香港的邻居澳门，也有一个强势的文化局，以保存历史文物为主要职责。香港呢？没有文化局，只在民政局下设一个“康文署”——康乐在先，文化在后。即使如此，康文署多年来也算做了不少工作，如每年的香港艺术节和各种音乐和演艺活动，使得我这个对文化有兴趣，再忙也愿意抽时间参加文化活动的半个香港人得益匪浅，应该在此向康文署铭谢。

然而，康文署只是执行机构，而不是香港文化政策的制订和领导部门，在这方面香港可以说自特首以降人人“缺席”，而有文化涵养和观瞻的社会人士，不是被拒诸政府门外，就是限制在区议会，意见不受重视。甚至少数有文化抱负和魄力的商人都不愿在香港发展，而到中国大陆去投资。因此，我们也必须为最近入标的三大地产集团着想，他们自愿为西九龙投资的出发点是否只是为了赚钱？

“文化是好生意”这句话，据我所知，在华语界最早是马来西亚的冯久玲女士提出来的，在她以此为名的书中，特别提到中国大陆的各个城市（如苏州）的文化产业，但书中似乎都以中小企业为对象，没有论及大地产商和文化的关系。所以，从香港地产商的立场来看，在文化建设上直接投资和策划（不仅是赞助），可能也史无前例，会冒点风险。

然而，据克伦思说，在一周之内几乎所有的香港大地产商都派员专程到纽约求见，商谈合作计划，他又戏言说：这些地产商为找“国际性”的大博物馆，可能是从电话簿上发现古根汉博物馆的名字。现在该馆已经正式和三家入标的地产集团之一挂钩，展开夺标竞争，看来好戏还在后头。

在“亚洲文化合作论坛”上，冯久玲女士向我提到大马前首相马哈蒂尔筹建的吉隆坡“多媒体走廊”计划，但如今却变成了“房地产走廊”，多媒体的文化产业并没有发展。有了这个前车之鉴，香港西九龙

计划是否应该三思而后行？

最近反对西九龙计划的民间人士也组织起来了，设立了一个“八百人评审团”（用“八百人”这个名称，是揶揄由八百个代表选出的特首），并且打算在十二月十二日“西安事变”的纪念日发动“西九事变”。这一种民间抗争行动，恰好显示出香港政府在民意咨询和疏导民意上的无能。

其实香港政府并不是没有计划，陈云在反驳龙应台的《香港，你哪里都不用去！》（《信报》二〇〇四年十一月十八日）指出：香港政府也做过各种调查，并曾委托顾问公司研究香港社会的文化需要，报告在一九九九年公布，“鉴于政府已管理甚多演艺场地，而市场导向的场地似乎不宜由官方经营，报告书遂属意私营机构发展新文化设施”，而且在“咨询会议中，有规划师援引中环兰桂坊的例子说明，由单一业主经营，较易调整风格”。若此言属实，则可看出两点问题：一是此“私营机构”是否就是地产商？抑或另由民间人士组成？二是政府的考虑仍以“市场导向”为依归，这又回到文化是否好生意的论题上。

我并不反对文化评论家林沛理提出的“文化须受商业的拥抱”的意见，问题是如何考虑文化和市场的关系，这不是仅靠地产营利就可以解决的。

3．文化创意必须超越商业

西九龙计划的争论基点，是文化作为“创意工业”（creative industry）的问题。《亚洲周刊》在访问香港民政事务局长何志平的文章中，就以“香港要成为亚洲创意之都”为题，我觉得应该在这句话后面先打个问号。

其实创意工业的理论就是要把文化和商业挂钩,提倡“创意增值”(和法兰克福学派所说的“文化工业”立场相反)。一般的理论文章似乎偏重文化的商业价值问题,但没有注意文化如何“创意”,而对于“创意”文化的领域,也理解为设计、媒体、广告、建筑,甚至是新产品、新名牌、新的创造财富的观念等等。何局长为“创意工业”所举的现实生活例子就是名牌衣服,“不仅能御寒蔽体,还能给人荣誉感、自信感,这是以额外的钱买来的感觉,就是创意的成果。”

如果我是文化思想家詹明信(Fredric Jameson),我就会指出,这一切的考虑都是以资本主义市场消费为出发点,“创意”的目的是促进更高档的文化消费,把香港的都市形象打造得更壮观,也可以让陈文茜这类公开提倡到香港来就是要购物的名人,大快金钱的朵颐。这是否就是“创意之都”的全部内涵?若是,民间社会的文化人士也只好认命,不必抗议了。

我想香港反对“西九龙计划”的民间抗议人士,对文化的想法不是如此,而是为了这一代和下一代香港人的居住文化环境打算;换言之,仍然接近龙应台的“人本主义”看法。两者之间是否能协调?我个人的一贯立场是不把文化仅视为消费行为,甚至作为消费考虑时,也不把文化作为经济符号或名牌考虑。文化上的创意,不能仅以赚钱为目的,但这并不意味着文化必须自主或故作高调。讨论这一个“创意”的问题,我们不妨拿目前最受人注目的古根汉博物馆为例。

纽约的古根汉博物馆一向以展出现代艺术为主,所以在克伦思(Thomas Kerns)的主持下,连续举办了几个颇受欢迎的展览,譬如建筑师盖瑞(Frank Gehry)的作品回顾展和摩托车展览,后者尤受批评,但也创下观众最多的纪录。为什么摩托车会吸引这么多人来看?这就是靠策划者的“创意”了。我没有去看,但猜想内中必会牵涉到摩托车与

美国文学、文化的关系，此中例子甚多，不必细举。

然而，这个展览的"价值"，并不能全靠市场来衡量（展后的摩托车销量并没有增加），它之所以卖座是因为它勾起了美国人的一种文化上的集体回忆。博物馆的功能之一也在于此，它不仅是文物的保存者（这是最保守的看法），也是一个为社区、城市，甚至国家民族服务的机构，而服务的目的不在于娱乐，而是把"文化"活学活用，并以各种方式展示出来。所以有些后现代的理论家认为，必须解构博物馆的原型，要让它走向街头，变成人民日常文化活动的一部分。也有学者认为，现代社会生活的节奏越快，人们越需要回忆，即使是追求一种暂时的永久性，所以才去参观博物馆。

不论用任何尺度，古根汉博物馆都有足够的资源可以使用。现在该馆更进一步，要作为文化上的全球化急先锋，把这种创意资源卖出去，用一种"名牌效应"到世界各地赚钱，做法和麦当劳、肯德基相似，但条件更苛刻，层次更高档。这就引起一系列问题了。

古根汉的"分店"有五家，但并不是每家都赚钱，虽然毕尔巴鄂市的分店最成功，变成了该市旅游文化最重要的景点。但其他城市（例如柏林、威尼斯），只不过是聊备一格而已，而在拉斯维加斯的分店则是异数，在一个文化沙漠中建设一座文化宫，出奇制胜，以此来带动文化。但是这五家分店没有一家设在西方国家以外的城市，因此在古根汉也不必考虑文化差异的问题。

然而，到了亚洲，即使为了全球化，也应该顾及本地文化，但这一方面，克伦思似乎毫无敏感，他并没有谈到香港人是否需要古根汉的展览品，只说西九龙有如此空前的巨大面积，对他是一大挑战。这种说法和欧美各大建筑师对于中国大陆市场的看法甚为相似，把一片土地视为征服的对象，如果用左翼理论来看，就是一种新的"文化帝国主义"。

台湾台中市也有意开设古根汉的分馆,但已经引起当地文化研究人士的多方批评。台湾的民间文化力量已经成形,学者的言论甚有影响。据我所知,在最近一次公开招标设计地震纪念馆时,初选小组完全由文化界人士组成,最后由国际和国内专业人士组成的委员会定案,审前并没有预设条件(如西九龙文化区必须有"天篷"),而真正有创意的参选者也可以提出崭新的,甚至不合原意的设计。相较之下,香港政府又做了一件毫无文化创意的蠢事,偷鸡不成蚀把米,为了弥补财政上的赤字,把文化也交给地产去办了。

4. 地产商与文化道义

西九龙文化区的策划和筹建工作,是否可以由政府"卖"给地产公司全权处理?或再经地产商设立独立的文化机构代为经营?这变成了争论的一个关键问题。我愿在此略抒己见,供有关人士参考。

我在前文中提到,文化和市场的关系并不那么简单,而文化问题必须超越商业的考虑。换言之,如果西九龙文化区真的交由某地产公司经营的话,是否可以把文化和牟利分开处理?是否应该把文化置于地产之上考虑?甚至把文化事业不作营利计算,而视为地产商对全港人民的一种道义上的责任?

在公民社会的领域中,地产商也应该算是一分子,我并不反对。但我认为地产商或任何大企业公司在赚足钱后,或在不停不息地营利之时,都应该对其藉以生存的社会负起超越一般市民的重大义务,而这种有社会承担的义务或道义,才是资本主义制度的"善良"的一面。其实,即使在资本主义的社会,也不能一味"在商言商",一切只以市场运作为依归而不顾其他。

文化是好生意——不错，但要看对“好”的定义是什么。在西九龙文化区的问题上，这个“好”字更会引起更多的定义和解释，如果只是赤裸裸地把“好生意”视作赚钱，就未免太过急功近利了，因为西九龙不仅是私人豪宅区，也是公共场地，应为全港市民所共享。香港的地产开发公司是否可以担当这个公民社会上的全部责任？这至少是值得思考的问题，但在香港政府公布的各项文件中却偏没有，只说到文化事业不宜公营。

香港的地产公司是否有文化视野和涵养？也值得商榷。我先搁置这个问题不谈，先谈一件个人最近的深圳经验。

我不经意地看到《亚洲周刊》一则报道：一家地产公司在深圳红树西岸举办毕加索原作展。我在好奇心驱使之下，当即与妻子过境去参观，目的倒不一定是看这位大师的真迹（我在世界各地的美术馆已经看到不少），而是为了打听为何这家公司要如此煞费周章，在盖屋工地的一座建筑物中举办这个画展。经过辗转介绍，终于有幸取得两张入场券，在警卫森严的气氛中，得以和该公司专掌文化的副经理罗雷先生见面交谈二十分钟。

罗雷年纪轻轻，却有极大的文化抱负，而更坚守一个独特的见解，用他自己的话说，就是：“好的城市建筑就是一件艺术品，或者说好的城市建筑一定是建造者抱着艺术创作的态度去完成的。”所以该公司设计的“红树西岸”并“不是一个传统意义上的‘豪宅’，它也许有点‘另类’，当时髦开始成为我们大家的集体意识的时候，独立思想就显得格外珍贵……一件传世之作的价值是无法用常规估计的，（红树西岸）对于这座城市的意义，只有时间能告诉我们。当我们回过头用毕加索式的眼睛去观察这座城市，观察（红树西岸）的时候，豪宅、财富、时尚、格调显然都不再是它的重点”。真是好大的口气！

也许一些香港人会觉得他在说大话或作公关，即使如此，他说话的内容就和香港政府和地产商的论调不同，因为香港的“拆建”哲学恰和“传世”的追求相反，不相信任何建筑可以持久，更不会把城市建筑作为可以传世的艺术品来对待。

香港的地产商愿意赞助毕加索的一件大画《巡游》展览，却不见得会花很大功夫去展览这两百多幅小画，大多是毕加索的版画，非仔细观赏的话，可能看不出它们的好处。这就反映出两种不同的文化心态：香港的文化背后总是和市场的运作合拍，愿意把文化作“好生意”看，为的是使文化“有利可图”，却不考虑文化的另一面，对于“上善 · 传世”的追求。连这家深圳公司所用的这个名词，恐怕香港的地产商都不知作何解释，甚或会嗤之以鼻，认为这只是大陆佬的“黐线”！

我认为香港政府近年来建造的城市建筑物——从文化中心到公共图书馆——没有一件是可以传世的艺术品。至于香港的豪宅，当然更是如此，因为它考虑的仅是物质生活上的舒适或时尚需求，却没有精神生活上的文化品位。上海学者王晓明研究上海的地产广告，得到一个结论：上海地产商卖的不是房子，而是一种新的生活方式。我们对此当然也可以批评其虚假，然而香港的西九龙又会显示出一种什么样的生活方式？对香港市民生活有何重大影响？和上海及深圳又有何不同？这个问题，似乎还没有人讨论。

在离开毕加索展览会之前，碰到该公司董事局主席欧亚平的夫人，她衣着朴素，根本看不出富商的痕迹。她告诉我她丈夫的一番话，大意是说赚钱到了一个程度已经没有什么意义，还是要回到文化领域，并以有意义的文化工作来反馈社会。

5．韩国·西九龙·鲁迅

香港中文大学建筑系的朋友刘宇扬刚从韩国回来，向我热烈推荐刚开幕不久的首尔“李氏博物馆”。该馆是由韩国最大的企业之一的三星公司大老板独资兴建的，馆内展品大都是他们夫妇多年来收藏的韩国古文物和西洋现代艺术。

这位企业家却邀了三位世界级建筑师博塔（Mario Botta）、努维尔（Jean Nouvel）和库哈斯（Rem Koolhaas）设计三个馆：博塔设计传统文物馆、努维尔设计现代艺术馆、库哈斯设计儿童博物馆。三个馆风格各异，却又能互动合为一体，在网上看这三栋建筑的照片，十分美观，甚至引人入胜。该馆的宣传口号有二：一是“多元的伴侣”（companionship of plurality），二是“文化与艺术的开放空间”（open space of art and culture）。且不谈欧美城市，至少首尔是邻居，这个亚洲都市的建设，是否值得香港“西九龙文娱区”借镜？

显然，这三栋建筑物本身就是一个“卖点”——以独特的设计来吸引当地人和游客入内参观。这种方法和西班牙毕尔巴鄂市请盖瑞（Frank Gehry）设计古根汉博物馆的做法如出一辙。换言之，文化如果要变成“好生意”，第一步的考虑是创意，而不是盈利。创意（包括建筑设计）必须在先，是否赚钱，则须依照创意是否成功而定。

西九龙文娱区的全盘计划，我认为是本末倒置，没有在创意上多花功夫。即以最近备受争议的“天篷”而论，它本来是名建筑师福斯特的“杰作”，也是他的一贯风格。目前的争论焦点在其耗资太多的问题，也就是在经济上的考虑，却没有注意到它在设计上的“创意”，是否和香港文化生态配合（而香港政府将之定为“必备条件”之一，无论在意

念和程序上都令人莫名其妙)。

赞成者认为,从天上往下看,这大天篷像一条龙,因此有中国文化的特色,而且又与九龙之名暗合,还多加了一条龙!我却认为这种看法是一种"自我东方主义"的庸俗表现,因为它没有像首尔的李氏博物馆一样,表现出一种"开放的空间"(即使用的是玻璃依然无济于事),后者所占的面积远较西九龙为小,却费尽心思要"开放"和"多元",库哈斯的设计就是以此为目的(或谓西九龙的玻璃天篷上也可以行人,所以也"开放",这种看法也有待讨论)。天篷的设计模型,两年前曾在香港大学展出过,早已引起建筑学界的争论,但港府置若罔闻。我觉得它表现了福斯特的"霸权心态",像香港国际机场一样,好大喜功。而香港人的文化心态却是以玩为主,所以库哈斯的风格反而更合适,虽然我也曾批评这位哈佛大师的都市理论。如果他来设计的话,效果又会如何?

香港整个都市建筑早已拥挤不堪,寸土必争,一栋栋高耸入云的居屋把整个都市挤到天上,令人想起一好莱坞的影片《移魂都市》(*Dark City*),即使再用玻璃、灯光和烟火来照明,也不见得有开放的效果,然而香港所标榜的经济和投资政策却是开放的。那么,在构思上文化如何与经济配合?

韩国李氏博物馆是企业家个人回馈社会的成果,我不知香港各企业家是否有此抱负?而西九龙计划的单一招标模式,似乎趋向于少数地产公司的文化独霸,然而是否可行?而韩国的另一种模式则是多个"个体户"集资建立一个住宅区,自己设计。据称首尔北部有个社区就是由三百个"个体户"集资建成的,也颇引人注意。当然,这种私人模式在西九龙不可行,因为它是公地,但也有不少人指出:任何一个大都市做大规模重建的话,至少需要三方面的代表集思广益:政府、地产商

和公民社会的代表。西九龙计划的问题就出在此:前二者没有考虑到公民社会的积极参与,因为香港政府一向认为香港的文化界人士不多,都在争政府补助款,对整体香港前景没有贡献。

香港政府的所作所为,似乎只是限于裁判和经营,却没有文化上的创意,而这种创意必须出自公民社会的各种"个体户"和文化专业人士,甚至也包括有文化涵养的地产商个人,前文所提的深圳某地产商即是一例。

好在港府曾荫权宣布目前政府对西九龙计划持开放的态度,听取社会各界人士的意见,因此我也不揣冒昧,提出一点浅见。我的出发点是鲁迅一篇文章《我们现在怎么做父亲》中几句名言:"自己背着因袭的重担,肩住黑暗的闸门,放他们到宽阔光明的地方去,此后幸福的度日,合理的做人。"

文中的"他们",当然是儿女一辈的后代,在此也可以作为真正可以享受西九龙文娱生活的年轻一代。而我最关注的却是"宽阔光明的地方"。西九龙文娱区的设计是否能达到这一个理想?仍有待继续讨论。

6. 我的西九龙之梦

二〇〇五年二月中旬,我特别抽空参观"西九龙文娱区"三大地产集团的设计模型展,看得眼花缭乱,宛如走进一个"美丽新世界",观后又觉得自己像是在买房子:各大集团的介绍人把自己公司的设计说得天花乱坠,加上各种特殊的声光效果,真恨不得投三张票,三个设计照单全收。我猜不少香港市民和我的感觉相似。

然而,我却没有投票,因为我不能相信展示出来的东西。这个展览

就像法国理论家让·鲍德里亚(Jean Baudrillard)所谓的“虚拟现象”——虚而不实。我并不像鲍德里亚那样把虚拟的东西认为比现实更重要,并著书立说,引出一大堆理论,我关心的仍然是下一代香港人生活中的文娱问题。我并不反对把文化视为娱乐的一部分,即使如此,也不能靠几个虚拟的模型就搞定。

有人认为,港府筹建西九龙的目的之一,除了金钱因素之外,最主要的就是为了“明日香港”建立一个“地标”(landmark):意大利有比萨斜塔,巴黎有卢浮宫,纽约有自由女神像和摩天大楼,悉尼有歌剧院,吉隆坡有双子塔,上海有外滩和浦东(更遑论大剧院和博物馆),甚至台北也盖了一栋一百零一层的高楼。香港呢? 目前的建筑物似乎没有一栋可以代表香港,所以来一个举世无双的天篷吧! 既像龙又像蛇,现代感加上东方神秘主义,何乐而不为?

这种招揽游客的“壮观”(spectacle)其实并不稀奇,鲍尔(M. Christine Boyer)甚至认为,自从上世纪八十年代以后,全世界的大城市都已经逐渐转变成这种“壮观式”的城市。如果我们暂时不谈文化,就以“壮观”的立场来看,西九龙的构想是否可以成功?

不久之前,我在一家咖啡厅吃早餐时,偶然翻阅店内让人免费取阅的 *HK Magazine*(二〇〇五年一月二十一日出刊),刊内有一篇长文《我们看到了将来》(We've seen the Future),展望二〇〇五年的香港,原来不少大楼都陆续建成:包括迪斯尼乐园的多家酒店、中环四十二层高的四季酒店、新的文华酒店,还有一百层楼高的丽嘉酒店(Ritz Carlton),更不必提百废待举的前启德机场空地(那是比西九龙还要大的一块地)……从发展商的立场而言,这真是洋洋大观、前途似锦、财源滚滚,而全世界的游客也会以香港为目的地。

如果这种乐观的前瞻看法有其道理的话,十年后的西九龙建筑真

的能独领风骚而君临天下吗？我看不见得。道高一尺、魔高一丈——除非将来是群魔乱舞。建筑界有一种理论叫做“不确定”(uncertainty),以此为基础而形成库哈斯(Rem Koolhaas)所谓的“通属城市”(generic city):东一块、西一块,形形色色的建筑混杂在一起,但一切都是为了旅游和购物。我以前曾批评这种模式,却没想到其实早已如此,没得救了。况且香港近年来的发展,正印证了这种理论。

那么,在一个将来的“通属城市”里,西九龙的地位和特色又如何？

曾有朋友问我,我个人的西九龙蓝图是什么？我思之再三,却发现自己的想法是最不切实际的。我曾引用过鲁迅的名文《我们现在怎么做父亲》中几句话:“自己背着因袭的重担,肩住黑暗的闸门,放他们到宽阔光明的地方去,此后幸福的度日,合理的做人。”所以在我的理想世界里,西九龙就代表这个“宽阔光明的地方”。它应该是什么呢？我的答案是公园——比维多利亚公园更大的公园,不但没有任何摩天大楼的豪宅阻挡它的“光明”,而且要尽量回归自然,空气不受污染(我今年冬天鼻疼眼痒,有时喉咙发炎,是属于九成受空气污染之害者之一)。另外,我还想把西九龙变成一个真正“公共”的地方,市民可以在此休闲、运动,也可以公开辩论政治和社会问题。

这种想法,真是天真得离谱！哪个地产商愿意支持？不料有一位建筑界的朋友告诉我:西九龙最早的构想就是要建一个比维多利亚公园更大的公园。可惜时不我予,地价涨了,港府和地产商都要以赚钱为本位,所以才会产生目前这种“双赢”的构想:既有文化又赚钱,港府既得利,地产商更赚钱。问题是:文化是否就成了地产的副产品或光明正大的借口？

我绝对支持在西九龙盖演奏厅和展览馆,以及其他任何有意义的文化设施,而且事不宜迟。我甚至认为硬体可以带动软体——因为香港与中国大陆不同,早有不少文化人才和软体,却没有足够的空间发

挥。但问题是:文化与地产本来无关,现在扯上关系以后,整个游戏规则都变了!

7. 对于西九龙文化区的构想

"八年心血,西九一场空"——这是《明报》报道政府对于"西九龙文娱艺术区"计划推倒重来的大标题。不见得吧,八年心血,能够唤起香港民间社会的崛起、能够引起各地产商对于文化建设的兴趣、能够让大家反思香港文化的前途和需要,怎么会是一场空呢?有的时候,价值是不能靠金钱和硬件来估计的。我在此要赞扬政府作此决定的勇气,不论其背后有何居心,都是值得钦佩的。

现在应该是大家重新集思广益的时候,我建议香港所有的专栏作家评论者在今后的一两个月内对此问题发表意见,市民也可以通过各种渠道积极参与,而非像以前一样,在预先设计好的"问卷调查"中作被动的反应。我家只有两口人——妻子和我,她是香港永久居民,我只能算是半个居民,但两人对此意见相左,犹如台湾人家分属不同政党一样。现在先把我们在早餐桌上的讨论简述于下。

我的意见,前面已表述过了。我认为"西九"既然是文化建设,就不应建盖任何豪宅和房屋(酒店或公共设施除外),把整个西九龙变成一个文化公园,让所有的香港居民和游客可以来此享用。至于文化建设,则应顾及香港本地人才的培植和本地人士文化提升的需要,而不以招揽游客为前提。我是个乐迷,当然主张率先建设一座音响一流(但不必太大)的音乐厅。我的例子是洛杉矶的迪斯尼音乐厅。

不卖地,钱从哪里来?我认为应该由各地产商捐助,作为回馈社会的公益善举。

我对“西九龙文娱艺术区”的构想，被老婆斥为左倾空想社会主义，根本不切实际，香港政府和地产商怎么会听，没有钱赚反而要不断贴补的亏本生意，谁还会去做?!

下面是我老婆的意见。

西九龙三分之二的土地，可以由政府卖给各地产商，但所盖之屋不应全是豪宅，也该包括中产阶级的住屋（说不定我们也去买一间住，在“文化”中养老，何乐而不为）？至于文化建设，首要的是图书馆（我举双手赞成），旁边盖一座展览厅，当然还要有一座粤曲的表演场所。但这个新的文化中心必须由独立公司经营（她本来认为可由政府经营，后来改变主意）。而各文化建设的维修费，则可由各地产商长年支付，但其他所有建设费用，则应由政府负担。

我问她：“你猜政府肯吗?”她的回答是：“政府卖这块地赚了这么多钱，不做文化建设做乜嘢?”直截了当。

令我吃惊的是，她竟然愿意把住宅区扩大，而不赞成我的公园设想；小小的草地足够了，香港人这么忙，哪有闲情去逛公园？“除非你要做个维园阿伯?!”

香港大多数居民的意见如何，我们不得而知，也不相信问卷调查，但我妻肯定不会有人赞同我的天真想法。也罢，至少我发表了我个人的意见，再作一次唐·吉诃德。

这又不禁令我想起在第一轮被判出局的太古地产公司，明知不可为，仍然请来建筑大师设计新展览馆的模型，甚至还在旗下的太古商场和又一城大作广告，我看后反而较同意这家西人公司对于整体香港文化建设的构想。

也许，最切实际的方法，还是一步一步来吧。然而这渐进的过程也

应该由一种文化上的远见和视野作导引:香港文化的将来到底该是什么? 作为亚洲的国际都市,其文化上的竞争力从何而来?

我认为上一轮"西九"策划的错误是本末倒置:先从地产考虑,再把地产商作为"民间"来经营文化建设的"硬件"建筑,而最后的"主导思想"反而变成那座不伦不类的天篷,作为将来香港的"地标"。谢天谢地,如今天篷不翼而飞。

也许,我们应该从最基本的道理——都市文化概念——本身开始考虑。我不禁又想到多年前由张信刚校长主持而写成的一份文化"白皮书",至今好像也不翼而飞了。香港文化的定位不难,这是一个以华人和外国移民为主的国际性都市,和中国内地的各大都市不同,它的文化也更多元。因此,作为二十一世纪的国际都市,其首要的考虑就是"都市风格",这是一个都市规划、建筑设计和文化生产与消费之间互动的关键所在,然而我却没有看到太多的讨论。无论政府和民间,所重视的还是金钱和经营的问题。走笔至此,才发现问题并不简单,其实文化形式和风格又和内容分不开,如果没有文化的内容,徒具形式也往往会大而无当。我最不赞成的就是数十层大而无当的建筑,香港绝大部分的新建居屋,即属于这种庸俗的类型。

文化建筑更要费煞思量,应该先请香港各建筑师和设计师积极参与,提供意见,不必完全依赖外来的权威。上一轮"西九"计划第一步就走错了,诺曼·福斯特(Norman Foster)的天篷是一个失败的概念,却被奉之为圣典。

8. 唐·吉诃德要挑战西九龙天篷

美国的建筑大师法兰克·盖瑞(Frank Gehry)说:他喜欢西班牙古

典小说中的英雄唐·吉诃德，这次来港展示他为香港设计的博物馆大楼，就是要做一个唐·吉诃德；换言之，就是要为一个理想而“战”：计划在中环的添马舰空地盖建一座多用途的博物馆/美术馆/展览馆大楼，从而挑战政府的西九龙计划。

但盖瑞的设计（由太古地产公司提出）未必得到政府有关当局通过，所以仍停留在“不可能的梦想”阶段，所以他要做唐·吉诃德。我猜盖瑞心目中的唐·吉诃德形象可能较塞万提斯原来小说的英雄乐观得多，加上他在国际建筑界炙手可热的知名度和地位，绝对可以和设计西九龙天篷概念的诺曼·福斯特分庭抗礼，看来这次的挑战大有好戏可看了。

我仔细观察盖瑞设计的模型，发现和他的近作——如洛杉矶的迪斯尼音乐厅、芝加哥的普里茨克演艺棚（Jay Pritzker Pavilion），甚至毕尔巴鄂的博物馆——有不少相似之处，以不规则、流动性的线条引出一种动感，也以不同面积和形状的立方体为单位作巧妙的连结，所以从整体上看颇有点不伦不类（这是否也可作为“后现代”式的建筑对现代主义的挑战？），但却有棱有角，而且此次的设计在功能上更达到多用途的目的，把政府原来提案中的四个馆——电影、现代艺术、水墨和设计艺术——合而为一，并产生互动的效果，不可谓不聪明（ingenious），甚至颇为“巧夺天工”，因为此一设计的灵感也来自中国的山水画（和另一幅清帝的夏宫图）。也许盖瑞和他的得力助手——来自香港的陈日荣——有点想讨好华人，但我猜一般香港人绝对看不出这种古今关系。

不论从哪个角度审视，这个设计较福斯特大而不当的“天篷”好看多了，也更实用，而且它也开拓了不少地面空间，可以让观众和游客在此流连忘返，一方面可以到馆内登电梯而上，柳暗花明又一村，而不失

维港海景的观瞻(外墙用的是玻璃,而现有的九龙文化中心和博物馆则适得其反,是封闭式的,看来笨拙不堪);另一方面,又可以从地面或海面各个方向进入,无所谓前门后门,并增加地面活动的面积,也令人激赏。

最值得注意的是这个建筑物和周围环境所构成的景观效果,盖瑞和陈日荣在午餐会上都提出:港岛的建筑大多是垂直型的,一幢幢直立的高楼塞得太满,会给人一种窒息感,所以这个流线型的设计故意"横行",而且不具有任何四方形或高塔式的摩天大楼的元素(所以又和贝聿铭所设计的中国银行大楼大异其趣),可谓出色之至。

由于我看的是模型,不知道登堂入室后的奥妙之处,这也至关紧要,因为我觉得这个设计最适合流动性的展览,但似乎不适合珍藏品的储存,这当然和我个人的理念相合。盖瑞也提到内中有些空间可作珍藏之用,但真正的用途还是作各种巡回展览。

他可能也窥测到了香港政府和香港人的心理:外地来的"名牌"来了——譬如法国印象派的画展——则一窝蜂而上,然而持久的"艺术细胞"并非从一年一两次的大型展览可以培养的,更需要本地的艺术家、教育界和文化界的有心人同心合力,对市民作长期的日常文化教育工作——换言之,就是"软件"的配合,要比硬体更重要,这一个观点几乎成了香港文化界人士的共识,但政府却偏偏一意孤行,要先建造硬体。盖瑞的博物馆也是硬件,那么,软件从何处来?如何与之配合?

我的回答是:如以博物馆和美术馆为例,将硬件和软件相配合最关键的就是 curating——这个英文字不能译作管理(香港官方话语中,"管理"这个字用得太滥了),而是"妙手生花",用创意的手段把各种艺术作各种创造性的转化,并使之产生意想不到的公共效果。

西方美术馆如古根汉最擅长的就是这种"妙手生花"的展览,不仅

是把馆藏的珍品定期或不定期拿出来，而往往是把外面的艺术拿进来，再配合馆内既有的东西作展览，前文曾经提过的古根汉博物馆举办过的“摩托车展览”即是一例。

这种有创意、有胆识的“妙手”管理艺术，则非常人所能胜任，香港是否有这种人才？如果不够的话，是否又要拱手送（外）人，自己人民只有“作壁上观”的份？

盖瑞的博物馆设计也是属于“妙笔生花”的一型，不知有关方面是否考虑到如何以此“生花”的硬体来带动百花齐放的各种软体？换言之，把这个添马舰地带变成了一个新的艺术活动中心，那就要靠各方面人士的努力了。

当然，添马舰区的对岸还有一个西九龙，可惜盖瑞先生对此三缄其口，只说不愿意批评同行的设计。然而，除了福斯特之外，我们更需要像盖瑞这种大师提供创意性的构思，即使将来不能实现，至少这类“不可能的梦想”也会令我着迷。而对于那些毫无创意却又好大喜功的计划，我实在感到不耐烦。

9．香港、西九，文化在哪里？

“西九龙文娱艺术区”计划已经正式公布，我的反应是：也该“正名”了——“艺术”两字可以干脆去掉；“文娱”也非文化与娱乐的简称，而是文化变成娱乐的工具，而二者又成了地产商的工具。因此，不如改称为“西九龙豪华娱乐园”。

在写一系列有关“西九龙”的文章之后，我仍然要问：文化在哪里？这百分之三十的“核心文化设施”的“核心”是什么？天篷?！竞标集团在纸面上提出的“文化设施”似乎包罗万有，但独欠演奏古典音乐的演

奏厅;而落选的太古集团请来建筑大师万利设计的多用途博物馆,似乎也是雷声大雨点小,甚或烟消云散。目前计划中只剩下一座剧院,本预计二〇一一年启用,现据称无法如期落成。即使落成后,可以演出的还不是像《仙乐飘飘处处闻》式的歌舞剧或歌星演唱会?难道这就是文化?不如直称娱乐算了,文娱区也可改为"豪娱"区——"豪华娱乐园"的简称,亦可解为"住豪宅、有娱乐"。

我曾多次指出:香港的问题就在于把文化只看作娱乐消费,而不顾其他。反观其他世界大小都市,政府如以文化建设作为旗号,必先以一种"核心"文化建设为出发点,再作其他配套:毕尔巴鄂(Bilbao)先盖古根汉艺术馆;上海也先建新的博物馆,再建歌剧院,不论成效如何,却没有先卖地皮,或先设计一座天篷,再论其他。"西九龙"的这一番争论,恐怕已经变成世界的笑柄。

许仕仁先生说:完美音乐厅全球不出六个,不错。如要排名的话,香港为什么不争取次一轮——在全球十二个顶尖音乐厅中占一席?香港机场可以变成全球第一,为什么在文化方面没有一项可以名列前茅?"财爷"在香港管弦乐团的季初酒会上,大赞"港乐"为亚洲首屈一指,并且用了英文 excellence 一字,如今听来犹如空穴来风,外交辞令而已。怎么只想到迪斯尼乐园,而没有想到(洛杉矶的)迪斯尼音乐厅。

如果说香港大会堂和荃湾大会堂均以伦敦的"皇家节日音乐厅"(Royal Festival Hall)为蓝本,未免太马首是瞻了吧,而且是一个错误。各位懂音乐的高官不妨在暇时看看上海《音乐爱好者》杂志(二〇〇四年九月)的一篇长文:《长方形音乐厅的真空》,文中至少介绍了一打世界各地新建的音乐厅,而且还详论到伦敦"皇家节日乐厅"音响干涩的原因。

一切都取决于政府的文化政策，和文化上的高瞻远瞩。在这方面，香港的世界排名恐怕还比不上台湾和新加坡，连澳门和吉隆坡也有新建的音乐厅。

也罢，就还给我一个音响设备改良后的文化中心音乐厅吧！为什么政府明知音响不佳却仍然充耳不闻？只说“美中不足”不足处可以改进，三藩市的 Daris Hall，纽约的 Avery Fisher Hall 都是经修改后才“合格”的。我的看法和狄华特一样，目前的文化中心音乐厅根本不合格，甚至连演奏马勒第八的舞台空间都不够。我花了近千元港币坐在后排，去听一场“柏林爱乐”，却只听出半个弦乐声部来，又作何论？

狄华特还算客气。多年前名指挥家乔治 · 塞尔(George Szell)率领克里夫兰乐团到纽约 Fisher Hall 排演后说道：“把这座厅拆掉算了，我再也不来了！”香港喜欢拆楼，但偏偏舍不得拆这座奇丑无比、音响又差的文化中心。

10．动感之都需要动感文化

西九龙计划中最引人注目的项目，就是美术馆和展览馆的建议。三大投标地产商竞相与欧美的著名博物馆接洽，以争取其合作为投标的后盾，内中最著名也最受争议的就是古根汉的“全球化美术馆”计划。我为写此文曾向香港两位资深人士请教，一位认为如果香港设立古根汉分馆，必须由纽约总馆派人来统筹管理一切，因为香港在这一方面的人才明显不足；另一位则认为香港根本无此需要。换言之，两人的反应都十分消极。我个人的感受亦是如此，在此提出自己的理由和理念，以供有关人士参考。

其实我们探讨的是三个相关但又不同的类型：博物馆、美术馆、展

览馆，当然一馆可以三种全包，但不可能样样俱备。博物馆必须有自己的收藏，而且相当可观；传统的美术馆亦是如此，只不过内容以美术为主；而展览馆则像是剧院一样，供各地来的文物作巡回展览或自创展览的主题观念并采取主动。目前香港无前二者的资源，只能考虑展览馆。

"古根汉全球计划"的"创意"之处，就是很灵活地结合了这三种馆的功用而把它作为全球化的拓展方式来经营，然而这需要很大的"本钱"——本馆的收藏量不足或不出色的话，根本免谈。从左翼文化研究理论的观点看来，这完全是一种以"全球化"为名的文化殖民主义，以原有的西方"大都"（所谓 Metropole）为基点，向外扩展。因此香港的一位评论员就如此批评："攀龙附凤可以使一个地痞变成凤凰……面对一个全世界绝无仅有的大型文娱艺术区，却要一个百年来仅以经济发展、甘于生存在无艺术环境里的香港民众，于一夕之间拥抱'忽然艺术'，香港的民众准备好了吗？……香港民众的文化教育、艺术欣赏能力是不是邀请如古根汉或是蓬皮杜中心，来管理及教育属于我们的西九龙博物馆群就可做到？肯定不是！"（见《a. m. post》二〇〇五年一月号樊婉贞《美术馆作为一个全球联盟行销的品牌》）

这是一位基于本土文化立场人士的看法。然而，我猜香港政府和地产商最关心的还是外来游客生意，以为在一个文化密集的地区作大型展览就可以吸引数十万人次参观，即使移植西方的文化，照样可以赚钱，而且赚得更多。这种看法，我认为过于一厢情愿，因为大多数的游客心理并非出自文化欣赏，而是好奇和好玩，除非展览的是早已轰动的"殿堂级"作品或出奇制胜的"异味"，否则不见得会招徕到太多游客。况且展览馆和游乐园不同，一般人看了一次就不想看第二次，因为它"不好玩"，除非馆中变化多端。

我认为只把文化放在美术馆或博物馆里面，是最保守的看法。文

化不是一件“藏诸名山”的东西，而是活生生的，即使是古老的“死文化”，也活在我们心里或重新展现在许多活的事物和行为之中。把一件东西放进老式的博物馆就有点像“盖棺定论”，反而把文化埋葬了。它也许适用于古都（如西安、雅典和伊斯坦布尔），但绝不适用于一个“动感”的现代都市，如香港。然而，在香港设一个流动性的展览馆，不作收藏保存，是否仍有意义？绝对有，但不应聚集在一个中心区，因为一个动感之都的文化也应该是流动的，以各种不同的形式遍及香港各地。目前香港博物馆、美术馆的分布与数量，已经足够了。

我认为，这方面最成功的例子反而是香港的电影资料馆，该馆每年放映各种有关香港电影兼及外国艺术电影，观众反应热烈，连我的美国学生也都纷纷来此作香港电影的研究。原因无他，除了该馆负责人的素质外，就是香港文化最重要的本钱——电影。以此类推，香港的粤曲（从资料到演出）应该是另一种活的宝藏。在美术方面，水墨画也是如此，这是一种快被人遗忘的艺术，香港更有不少热心人士支持（如董建平女士）。然而，如在西九龙盖一幢水墨画艺术馆和电影展览馆或粤曲剧场的话，应用什么形式的建筑才可以相得益彰？在这一方面，三大投标的地产集团都没有作仔细考虑，只知道挟名人或名牌以自重，却没有任何人有韩国李氏博物馆的胆识，请了三位世界级的建筑师来设计，盖好三间博物馆献给首尔市民。

收笔时在报端看到太古地产公司的新计划，内中包括在添马舰区而不是西九龙，新盖一个“面积约五十万平方呎的展览博物馆”，并请著名建筑师法兰克·盖瑞（Frank Gehry）主持设计。此公正是我曾讲述的洛杉矶“迪斯尼音乐厅”设计师。然而据闻太古公司的计划已被香港政府否决，原因之一就是计划中不包括天篷！那么，盖瑞的展览博物馆是否会得到政府支援兴建？太古公司提出的“文化海港”的理念

似乎更全面,在得到更多资料后,我将再作评论。

最后我还是要说,展览馆、美术馆、博物馆,不论什么馆,盖一个足够了,不必卑躬屈膝地请"古根汉"或"蓬皮杜"来港施舍,就让它们留在原都称霸算了。何况香港人到外国旅游的机会越来越多,何必在本地攀龙附凤呢?

11. 我对西九龙的最后十点意见

西九龙文娱区的公共咨询期于六月底结束。香港政府当然按例要"考虑"市民意见。我虽不能算是永久市民,也没有填写调查表,但作为"半个香港人"和关心香港前途的文化工作者,而且还写过数篇有关西九龙的文章,我理应表态。不管港府是否接受我的意见,我在"道义"上也该阐明我的立场,即使明知我的意见不切实际,甚至是"唐·吉诃德"式的,我依然"有话要说",此文也算是我对于西九龙问题意见的总结。

首先要声明的是:我没有参加任何官方或民间团体,更没有答应为任何参加招标的地产商集团作顾问或"站台",因此我的意见是独立的也仅代表个人。依次如下:

(一)政府宣布不再单一招标给一个集团,绝对是好事,如此则可在三个招标计划中择其优秀者而用之。

(二)政府坚持的"天篷"设计(而且作为必要条件),我坚决反对,而且认为绝不可行。这个福斯特(Norman Foster)所提出的概念,仅是在"概念竞赛"中的得胜者,据我所知,在任何概念的比赛中,得奖的概念并非不可以修改。如以此作为香港的"地标",我认为是国际上的大笑话!难道游客只喜欢从机场的福斯特天篷直奔西九龙的另一个福斯

特天篷？更遑论其在环保上所构成的灾害。

（三）我反而较同意落选者太古公司所提出的概念，把整个维港改建成文化区，并在添马舰空地盖一座多用途的展览馆（况且已有名建筑师盖利设计的模型）。因此我也反对在该处建立政府办公大楼。

（四）我认为一个文化社区应该彻底和地产分开；换言之，在“西九龙文化区”不能建盖任何豪宅大厦（也许酒店除外）供私人居住，因为它是一个公共的地方。因此西九龙区除了各项文化建设外，只有公园，当然花草和树木必不可少，给市民一个真正休闲和活动的巨大空间。试问哪一个国际大都市没有一个或数个大公园？

（五）那么，地产商不是无钱可赚？不错，在这项公共的土地上，赚钱是不道德的，各种文化建筑应该由各地产商捐献，并且请本地和国际建筑师精心设计，庶几为香港建立一个真正有品位的国际形象。在这一方面的例子很多，并非空穴来风，我在前文中提过的洛杉矶迪斯尼音乐厅和首尔的李氏博物馆就是如此，并无在旁盖豪宅的挂钩配套。

以上是我的五项大原则，也许不完全符合香港实际情况，但“现实”仍然可以改变的，一个大都市“重建”（reinvention）的关键往往就在于此。以下是我对一些细节的看法：

（六）香港需要多少文化建筑——多少博物馆、演奏厅、剧院？不能事先预定，甚至事先作全面调查也无济于事，因为今后二十年的文化事业的发展，谁也不能预期。我认为愿意作文化事业的地产商或任何大企业家应该积极和香港文化界各种有创意的人士合作，共同将西九龙逐渐演变成一个文化区。这必须是一个渐进的过程，而且还需要 sustainable（能维持的）——目前这个英文字在香港最流行，但尚未落实。

（七）我的一个最基本的设想——仅是设想，仍然可以讨论——是

在西九龙建立一个多用途的艺术展览馆兼博物馆（盖利已经为此设计了一个模型，可以参考），以适合创意工业的需要，但这个馆中必须有多间工作坊，供各方创意人士租借使用。互相邻接的工作坊可以制造更多的互动空间。

（八）作为一个乐迷，我认为香港绝对需要一个具有一流音响设备的音乐厅，并附有一个较小的演奏厅。目前文化中心的音乐厅仍然可作其他用途，不必拆掉。不过需要一番整修，“改容”之后，则可与西九龙连成一线。

（九）至于经营问题，当然以民间为本位。目前香港各界人士最关心的似乎是如何“经营”而不是如何“开创”的问题，这可能和香港的政治实况和“服务业”的心态有关。然而文化更需要有创意的内容和人才。此处人才指的是有创意的艺术家，而非各种管理的官僚。在创意方面，香港的人才并不缺乏，地产商不必过问，但专业管理人才非政府官僚可以胜任，需要训练，目前各大学商学院的管理系和人文学院的艺术系和文化研究系不妨多增加此类课程。

（十）拆屋盖屋、因地生财的模式其实是资本主义“全球化”体系的一环，它和文化生产和消费的关系如何？有待进一步研究。文化可以是好生意，但这个生意并不一定是为了赚钱。香港的“捐献文化”有待改进，恰是因为在这方面“公私不分”，没有一个深厚的公共理念和文化。

我对于西九龙的愿景即基于：它不是另一宗地产生意，而是为了增进所有公众——包括香港居民和游客——的福祉。西九龙应该是一片文化上的“公共领域”，在此人人平等，也人人可以得到文化的滋养，而不完全是“文化消费”。

香港是国际大都市吗？

汉纳兹提出一个国际化大都市的四大条件，前提是超越国界，也就是凌驾于国家主权和政府之上。以这四大条件为基准推之，香港至少符合了第一项（金融中心）；正在积极推动第四项（游客）；然而在第二项（外来人）和第三项（文化）有待改进。

瑞典人类学家汉纳兹（Ulf Hannerz）在一本关于全球化的著作《跨国的联系：文化、人民、地方》（*Transnational Connections: Culture, People, Places*）中，提出一个"国际主义"（cosmopolitanism）的观点，也为现今世界各大都市的"国际化"奠定一个理论基础。我曾多次引用，最近一次是在港大举办的一次学术讨论会中。

汉纳兹在该书第十一章中提出一个国际化大都市的四大条件，这些条件的前提是"超越国界"，也就是凌驾于国家主权和政府之上。这四大条件是：

第一项，国际大都市必须是跨国公司集中地和国际金融中心。

第二项，它也是各第三世界居民的集中地。这当然是针对第一世界的大城市而言，譬如洛杉矶是墨西哥以外最大的墨西哥人城市，但也是韩国人、越南人和菲律宾人聚居最多的城市。

第三项是文化，指的特别是创意工业的人才。此处汉纳兹所用的

字眼不是“创意工业”(creative industries),而是“创意活动”(expressive activities),也就是各种艺术上的表现,诸如绘画、时装、设计、摄影、电影、写作、音乐、艺术等等。

第四项才是游客。但此处所谓的游客不仅是以旅游团或自由行方式来玩几天的普通游客,而更是一类“跨国精英”,可以同时在两三个大都市轮流居住而习以为常的人,汉纳兹称之为 home plus,这些人才是真正的“国际人士”。

以这四大条件为基准推之,香港至少符合了第一项(金融中心);正在积极推动第四项(游客),然而在第二和第三项方面有待改进。

第二项所指的“第三世界的居民”,在观念上有待商榷:是否第三世界就出不了国际大都市?而以前属于第三世界的亚洲城市——如印度的孟买、马来西亚的吉隆坡,当然还有首尔、新加坡、北京和上海,现在又作何解?

我可以斗胆为汉内兹的学说修正一番:我认为原来的第三世界城市反而要吸收更多第一世界城市的人来居住,当然也应该有更多的其他人种,如此才可以构成真正多元文化的基础。

然而,我认为在华人占大多数的城市(如新加坡和香港),虽然华洋杂处,但“混杂”的机会和空间并不多。我在七十年代初来香港时,本以为这个殖民城市洋味太重而华文文化不足,但现在的观察却适得其反:香港的“土味”越来越重,“洋味”却减少,即以语文为例,所谓“两文三语”的说法,是一种理想,但现在依然是广东话为“母语”,港人中普通话和英语俱佳的还是不够多,两文书写出类拔萃的更是绝无仅有。

除此之外,香港大部分的华人对于居住于此的其他族类的文化大多不闻不问,也没有多大兴趣(又有多少港人中意菲律宾的历史和泰国的佛教,或印度的多元神话),在文化修养方面,最多也不过偶尔去

听一场古典音乐会，捧捧台上演奏的明星——也是以华裔为主，如马友友、郎朗和李云迪——或吃吃西餐、尝尝韩国烧烤或泰国菜，一饱口福。

令我惊奇的是，香港年轻人似乎特喜日本菜，但对日本文化的兴趣（除了漫画外）并不大。这一个越来越“乡土”的趋势，在回归后更变本加厉，如此则如何可以成为亚洲的国际大都市？不如称之为中国的“国际特区”算了。

我看不久的将来，当香港和珠江三角洲的联系更密切的时候，这个新特区将会成为事实，甚至可以成为中国的“超级大都市”！然而前提依然是民族国家，和汉纳兹的基本观点并不符合。

也正是这个同样的四大条件，令中国各大城市包括北京和上海，不合“国际”的资格，这是一个悖论。上海和北京的外国居民现在越来越多，但是否更国际化？英文书刊和报纸是否可以畅通无阻？在互联网上是否不受拘束？

汉纳兹所提到的第三项也是目前香港政府（除了旅游外）最热衷的一项，这不得不感谢民政事务局长何志平多年的倡导和努力。

然而我又觉得“创意工业”的先决条件是人才和“活动”的空间，所以汉纳兹故意不用“创意工业”一词，否则有创意的人才就会被“工业”和“生意”所淹没或取代。不错，“创意”也可以赚钱，但以赚钱为目的，“创意”则不一定会真正开创更多更好的文化空间。人才有待培养和孕育，除了金钱之外，还有其他无形的因素。目前香港政府对于文化只是从资助和管理人手，却缺乏导引和开创的能力。

当然，问题又不仅如此，事关香港“民间社会”的发展和文化界各“小众”之间的聚合力。照目前的模式，我看长此以往，香港可能会人才外流，反而促进深圳、广州和上海的“创意”文化。所以我一向认为：香港不乏人才，也不乏创意，但在地产和金融业挂帅之下，对于文化和

创意活动缺乏深厚的了解，也没有足够的空间。

汉纳兹在此书的第三部分，举出三个都市作为例子——荷兰的阿姆斯特丹、瑞典的斯德哥尔摩和南非约翰内斯堡的一个郊区——苏菲亚城，只不知这三个城市是否也有值得香港借鉴的地方。



维港的文化风景线

其一

马杰伟在《明报》他的专栏中，提出“维港是大公园”的观念，特别推荐西九龙文化区的第四个方案，我举双手赞成马先生的看法。

我早觉得这个香港西人提出的方案反而对香港文化的发展更有前瞻性，而对香港目前的都市规划也提出一个全盘性的建议。我认为这个落选的方案反而应该成为各界重新讨论西九龙文化建设的基础。

此一方案最大胆之处，是把维港两岸变成一个文化风景线，而不是集中在一个“中心”。我绝对和大江健三郎一样，不赞成任何中心观念，而主张发展“边缘”的网络，唯有“边缘”多了才会形成马先生所说的 connectivity（连接）。

连接的意义何在？正是马先生所说的“打通脉络”——文化的脉络。香港的“中心”太多，所以往往连不起来，如果西九龙又变成一个更大的文化中心的话，其必然的趋势就是取代——而不是连接——现在的中心。我觉得应该倒过来作边缘思考：香港的文化建设不必有一个巨大的中心，“西九龙”将来的作用，正是成为维港文化风景线的重

点之一，也和其他的文化点“如尖沙咀的文化中心和湾仔的艺术中心等等”连起来，变成一个文化上的大公园，提供更多“可供玩味流连的空间”，而这些空间，应该是“行人优先”的。香港处处以车辆交通和高楼建筑为优先，早把地上的行人忘了，鲁迅曾经说过“路是人走出来的”，其实文化也是人走出来的，我希望有朝一日能够从西九龙走到东九龙，并且处处可以流连玩味而忘返，作一个老 flâneur。

其二

马杰伟说“今天城市再不是巨型中心向外扩散的大都会，而是点与点之间多边互通扣连而各有特色的网络连结”，真是一语中的。问题是如何把大而无当的孤立“中心”变成互动的“边缘”之“点”？关于这一个论题，建筑界人士应该比我懂得多，作为一个外行，且让我举一个例子。

听最近到过阿姆斯特丹的朋友说，该城的音乐厅（Concertgebouw，也就是荷兰第一管弦乐团的所在地）附近盖了一个“天星码头”，我立即上网查询，原来是一个小游戏区，外加一个同名餐馆。荷兰人偏偏喜欢香港天星码头渡轮的浪漫情调，但香港政府却打算拆掉天星码头并取消渡轮，但改建成什么？另一个“中心”或“广场”？对我而言，天星码头不是中心，而是一个“边缘点”，如果改建得好，也可以变成一个小文化区，让更多的人可以在此散步、看海，作各种文化活动。对面的中环早已被行人“走”出几条行人道来了，更应该扩大一点，把海岸线也变成吸引人群的文化活动区。

你不信？请去三藩市渔人码头走走，或去温哥华或巴尔的摩，例子多不胜举。太过浪费？那就要考虑孰先孰后了；香港政府的思路一向

都是很“现代化”的，甚至超“现代化”，所以讲求程序和效率，然而“西九龙”的计划至今却适得其反，为什么？因为一开始就没有前瞻和远见，更没有创意，甚至如马先生所言，把“西九龙”大文化区作为地标，作为城市文化的心脏，把所有文化娱乐聚集在一个中心。“西九龙”是否该建？当然该建，但必须和香港都市的其他各“点”联结起来，构成一个多元也多彩多姿的文化景观。

其三：马友友失落于香港文化中心

二〇〇五年十一月九日马友友在尖沙咀香港文化中心音乐厅献艺，演奏巴赫的三首大提琴独奏组曲，全场满座，我坐在楼下M排，算是不错的位置，但听了三分钟就觉得不对劲，怎么大提琴的声音这么弱，而且听不清楚！

又是文化中心音乐厅的音响问题；你的座位在前在后、在楼上或楼下，听到的声音大不相同，如在迷宫。

我不禁为马友友叫屈，在这个毫无国际水准的大厅演奏巴赫，毋宁是自讨没趣，除了促进香港各界人士的社交和募款活动外，实在无大意义。巴赫这套登峰造极的作品，应该在一个音响效果极佳的小演奏厅演出（澳门的冈顶剧院如果音响不错，也是一个适当的场地），否则根本与听众无法沟通，犹如对牛弹琴。那晚台下的听众，冠盖云集，包括不少来开会的内地文化高官，内中竟然有人在演奏时拍照！

文化中心音乐厅的音响问题，早已不是新闻，甚或成了丑闻。笔者并非第一个发难批评的人，音乐界不少专家早已批评过了。中文大学文学院长罗炳良教授（也是知名的作曲家）是晚也在场，倾谈之下，原来他和我的感觉相同。他还告诉我：至少五年前，他就曾以顾问身份建

议文化中心聘请音响专家调整改进,他推荐的是一位国际著名的音响顾问(Acoustic Consultant)Joseph Myers 先生,曾在世界各地一百多座音乐厅设计或改良音响,而这位先生也曾到过香港,并提出改善文化中心音响的具体计划,认为音波扩散后消失得太快,楼上后排应铺设回音板,但这计划石沉大海,未见有关当局采纳。

为什么?香港高官中不乏对音乐有修养的人士,为何对此不闻不问?每年政府以重金请来各行各业的顾问,如澳洲或英国来的"教育专家",却偏偏不愿意花点钱改进音乐厅?!

不错,香港还有大会堂,音响较文化中心略佳,但座位不及文化中心多,何况像马友友这种国际巨星和偶像来港演出,大会堂的座位绝对不够。他又行色匆匆,不愿多演一场,只奏了这六首巴赫组曲中的三首,令人听来更不过瘾,如果用香港人习惯的口腔文化作个比喻,就好像本来应该是六道菜的美食,只吃了三道,缺少前面两道和最后一道,还有什么吃头?

诚然,巴赫的音乐不能用食物来比较,但我却偏偏又从食物联想到香港各餐厅的噪音,早已到了震耳欲聋的地步,和朋友聚餐,必须大吵大叫才能彼此听得到。在一个噪音充斥、人口密集的大都会,大家的耳朵都习惯了,文化中心音响设备的不足,也就见怪不怪。

也许有人认为我在吹毛求疵。如果噪音成了日常生活的一部分,在音乐厅中是否也只能听噪音,或把音响扩大,把古典音乐变成流行曲?我不反对流行曲歌星的演唱会,把歌声和肢体表现用各种乐器媒体扩大,那是另一种表演。

然而,当香港有一百个流行歌星后,是否也应该留下一点"人文空间"让所有喜欢另类音乐的人有所归属?

我对香港有很强的归属感,虽然我还不是道地的香港人。我衷心

希望像我这样的人,在香港能够找到一个心灵可以归宿的地方:除了校园和图书馆外,有人喜欢去博物馆,也有人喜欢到音乐厅去听巴赫、莫扎特和贝多芬。对于像我这类人,既然西九龙文化区计划乱成一团,将来的建设遥遥无期,是否盖音乐厅尚无定论,为什么不把现成的文化中心音响修理一下?

其四:香港的咖啡馆在哪里?

最近读到龙应台和她儿子安德烈发表在报纸上的通信,十分精彩。安德烈说,酒吧跟咖啡馆,在欧洲,其实就是社区文化。母子两人都说,香港有酒吧(特别是在兰桂坊),却没有像家庭和社区式的咖啡馆,如果有,也只是茶餐厅。

我读后不禁想起几年前在上海的一次学术会议中,我的一句闲话竟然引起轩然大波:我说上海有很多咖啡馆,而且有气氛,但咖啡并不精致好喝;香港有好的咖啡,但好的咖啡馆——特别是有气氛的——绝无仅有……而咖啡既好喝、咖啡馆又多的城市是台北。记得当时就有一位香港学者反驳道,香港有茶餐厅,它才是香港社区文化的特色。

近年来我常住香港,早已成了半个香港人,茶餐厅也是我经常去的地方,但是我的感觉和龙应台相似,总觉得茶餐厅的人气太旺,人声嘈杂,不能令我安安静静地拿一本新买的书去看上一两个钟头。因此,我的结论是,茶餐厅和咖啡店是两种性质完全不同的文化产物,也许前者更"道地",更老土,而后者才是所谓国际大都会的不可或缺的文化特色。

我认为香港自回归以来,本土化愈来愈厉害,几乎把当年的几家略有气氛的名咖啡店也挤走了,代之而起的连锁咖啡店却遍布于各大商

场，成了商业文化的附庸。在店中饮咖啡也不是味道，非但人挤人，而且总觉得商业气氛太浓，咖啡就是商品，饮咖啡也成了消费行为，何来“相濡以沫”？酒店中当然有咖啡厅，但正如安德烈所说，贵得要死，其实根本不值得。

那么，像我这个嗜咖啡如命的人怎么办？只好上穷碧落下黄泉，到处去找，也到处向朋友打听。于是找到在铜锣湾闹区一家小得可怜的咖啡店，仅有两三个台子，但咖啡的确价廉物美。朋友还介绍一家跑马地一个卖咖啡的铺子，店主人视咖啡如红酒，品味极高，所以专作小本生意，从世界各地转贩极品咖啡给客户，店里也摆上两三个座位供顾客品尝，但这不算是咖啡店。又有一位老友带我到他常去的一家咖啡店，远在鲗鱼涌的一条小街上，的确有点欧洲气氛，但顾客几乎都是番鬼佬。

是否只有番鬼佬最喜欢咖啡，而香港人只要饮茶？然而香港的“饮茶”并非真的品茶，而是到餐馆或茶餐厅去小吃。甚至英国式的“下午茶”也以吃糕饼甜点为主。

香港是否根本没有咖啡文化？既然没有像巴黎的“花神”和维也纳的Zentral，文人雅客又在何处聚会？本地朋友回答说：哪有什么文人雅客，连民间文化人都忙得像赶场一样，哪有闲情泡咖啡店？

且不谈文化人。学生和年轻人呢？我在台湾大学求学时代，全台北只有一家咖啡店“田园”，它几乎变成我们的“麦加”，不仅可以在此高谈阔论存在主义，而且还可以带女友来此约会，听古典音乐。至今全香港还没有一家专供人听古典音乐的咖啡店，如果有，我愿意借出个人收藏的一半唱片。想其他乐友也愿意共襄盛举。

最近到台北开会，顺便到重庆南路闹区买书和经典影碟，吾妻到街边一家咖啡店闲坐等我，我买完书进得门来，只见店内幽静异常，有两三个年轻人坐着看书，顾客进来时声音也是悄悄的，我顿觉身在世外桃

源，心情为之一爽。抬头一望，这家咖啡店竟然名叫Dante，不得了！香港的大学生可能还不知道“丹堤”或但丁是何许人也！这也是一家连锁店，但气氛就是和香港的不同。甚至台北的星巴克和香港的星巴克也完全两样，为什么？

香港有好的咖啡，但独缺咖啡文化。我本以为问题在于硬件：香港寸土必争，房租太贵，好的咖啡馆“养”不起。然而看了龙应台和安德烈的“家书”后，我反而感到其实这与香港人的生活习惯“软件”更有关系：饮咖啡并非一般市民生活和学生生活的主要项目（难怪安德烈不习惯）。咖啡馆再多，而现在也愈来愈多，也泡不出情调来。香港人一向把文化与娱乐相提并论，把“搏命”与“消闲”对立，每天如果不赶约会的话，手机就失去了一半的效用。香港人“倾偈”，在茶餐厅或在咖啡店的目的不是“相濡以沫”，而是每天必备的社交活动，一种“口腔文化”的积极表现，吃时必说，而且声音愈嘈愈好。

那么文化的涵养自何而来？香港人的回答是自我增值，——从健身到瘦身到各种补习班，当然还有大学；君不信可以到每间大学去走走，晚间门庭若市，学生比白天的还多，似乎人人都争着来读书，但修的都是兼读学位。文化不是培养而是挣来的。在香港，文化也是一种活动，港人也的确活力充沛，各种文化活动（包括表演、展览、座谈、电影和音乐节）多不胜数，但活动的空间却出奇的不足，在如此“动感”之都，为什么政府不拨出更多的空间作文化建设和活动之用？答案很简单，空地全被地产商买去了。于是问题又回到“西九龙”，为什么政府要本末倒置，不先从打造文化空间开始？却处处顾及地产空间？我认为在西九龙不应盖任何豪宅或酒店，而留下更多的空地，去营造有各种演奏厅、展览馆、书店和咖啡店的“滨海文化”，并以此提高全民生活的文化素质。当然这又是不切实际的妄想。


PDG

旅游、阅读和老友



迪斯尼的理想哪里去了?

迪斯尼乐园在香港开幕,媒体宣传铺天盖地,别人携家带眷、争先恐后去游玩,我却在家看资料,因为我是一个“历史痴”,想了解一下这位创始人华特·迪斯尼(Walt Disney,一九〇一—一九〇六)的生平。

不看则已,在网上看到的第一篇生平简介就令我掷笔而叹:当今在迪斯尼游玩的人,不论是儿童或是成年人又有多少知道他的理想?

华特·迪斯尼生于芝加哥,在密苏里一个小城附近的农庄长大,在芝加哥念高中,自幼喜欢涂鸦,后在堪萨斯城开始做广告卡通的生意,于一九二〇年制作他的第一部卡通片。

一九二三年他离开堪萨斯城到好莱坞谋生,口袋里只有四十元美金,和他的兄弟洛埃借钱合资,在他们叔叔家的车房建立他们第一个“影棚”。一九二五年和他的助手丽莲(生于爱达荷州)结婚。一九二八年发明米老鼠,制作了有史以来的第一部米老鼠有声卡通片,一九三七年制作第一部卡通歌舞剧情片《白雪公主》。在此后五年间又陆续制作《匹诺曹》、《幻想曲》(古典音乐卡通片)、《小飞象》、《小鹿斑比》等家喻户晓的卡通电影,终其一生他总共制作了八十一部片子,获奖无数。

从以上简历来看,迪斯尼本人的出身背景和价值取向显然反映了

二十世纪上半叶美国中西部的中产阶级文化。这种文化倡导的是一种家庭价值，而且更注重其乡土朴实的性格。这个典型的美国家庭形象，曾多次出现在当年的流行杂志《星期六晚邮》（*The Saturday Evening Post*）的封面上。

据社会学家的统计，上述典型的美国家庭大概是平均一家四口：一对夫妇、两个子女，住在一幢房子（而非公寓）里，屋后或屋前有车库，全家拥有一辆至两辆汽车，还养了一条狗。这个画面在美国早已耳熟能详，然而值得补充的是：这家人也信奉基督教，有强烈的道德观念，还会订阅如《星期六晚邮》、《生活》、《时代》和《读者文摘》等杂志（而不是八卦新闻），以充实知识和素养，周日必上教堂，周末全家守在收音机旁聆听 NBC 电台向全国播出的古典音乐会，音乐会由大师托斯卡尼尼指挥。当然，这个家庭也很爱国，二次大战期间儿子自愿请缨，如果没有战死，归来就是英雄，进大学更受“大兵奖学金”的优待。

这一切都已成过去，迪斯尼所渴望的这种保守文化价值，已被以布什为代表的新保守主义所取代：这批人不再胼手胝足力争上游，而是生来暴富，自大自傲，不重文化教育，却又不自量力，以金钱为后盾，好高骛远。他们或出生于乡下，但大多在城市发迹、生财聚宝，开展大企业、组织跨国大公司……脱胎换骨之后，当年的迪斯尼理想就成了现今的迪斯尼娱乐工业。虽然有人会说，这种娱乐工业无伤大雅，也不会造成什么负面影响，所以到迪斯尼乐园玩玩，轻松愉快，费用有限，物有所值。然而说这番话的人却忘了迪斯尼当年寓教于乐的理想。

除了在卡通片中爱惜动物外，迪斯尼本人对于野生动物的保护也不遗余力，十分重视所谓“户外”生活和生命价值。如今在布什统治下，环保问题被这批富翁们弃而不顾，甚至让全球的生态环境更糟。新奥尔良城遭受空前暴风巨灾、城市完全瘫痪，美国政府的预防和救灾反

应就是一个典型的例子。

华特·迪斯尼本人在晚年更想改变美国人的城市生活环境，于是在佛罗里达州买地四十三平方英里，于一九六五年开始亲自设计一个“明日实验理想社区”，英文简写是 EPCOT，在“迪斯尼世界”旁边，费时十数年，终于在一九八二年建成，但迪斯尼早在一九六六年就去世了，未及亲眼看到这个“未来世界”的真相。这可能也是任何理想主义的“工程师”——从傅立叶到迪斯尼——的通病，以为建造了理想环境之后就可以改变人类的生活方式。歌德笔下的浮士德，也是一个理想的工程师，但却忘了自己的人性。据美国学者罗斯(Andrew Ross)的研究，迪斯尼的这个理想社区也出了问题，没有达到预期的理想效果。

以上这些资料、文化理论学界早已耳熟能详。现在的问题是，迪斯尼的理想在资本主义全球化的浪潮中早已变成了商品，而原来的卡通人物都是“虚有其表”，成了“商标”人物，原有的一切文化意义是否早已荡然无存，不值得讨论？如果确是如此，“迪斯尼”也变成了一个名称，和“麦当劳”及肯德基创始人“山德士上校”无甚分别，主题公园也变成了玩要的连锁店，旅游“全球化”后的日常景观。然而，我也想知道：你玩了迪斯尼乐园后，是否也有“后旅游”的乐趣？回味的是什么？有什么文化的“余味”和“余兴”可供咀嚼和反思？又有多少孩子们还记得“迪斯尼爷爷”和他的理想？

"后旅游"的乐趣

香港的迪斯尼乐园于二〇〇五年九月开幕,掀起香港新一波的旅游热,特别是从中国大陆来香港"自由行"的旅客,除了购物、看海景、吃广东菜之外,又多了一个玩点。

这显然是二十一世纪旅游的新潮流,主要目的是吃喝玩乐和购物消费,至于玩的地方有没有文化和历史,倒无所谓,因此所谓"主题公园"才会应运而生,大行其道,它为游客设置一个虚拟的假象世界,很好玩。

另一种较传统的旅游方式则是度假,在风光或气候适宜的景点,设置度假旅馆或度假村,让到此一游的人(往往是日常工作压力太重的上班族)可以身心舒畅,休息几天之后,精神百倍,再回去搏命赚钱。我最近就曾去过印尼的巴厘岛和中国东北的大连"度假",感觉良好。

事后反思,到底我这种良好感觉的来源是什么?在巴厘岛,我和妻子住在一家新开的五星级酒店,酒店不在海边而在半山上,因此可以远离游客群众,以图数日的清静。那么,在清静舒适的环境中做什么呢?看到其他住客每天在游泳池畔懒洋洋地坐着,我们也如法炮制,但一两次之后就觉得闷了,于是到附近小城的街上去游荡,并于晚间在老皇宫观赏一次土风舞表演,然而内中所叙述的神话故事,我却一窍不通。接

着又到山上的一个古庙去瞻仰,但一入庙门就被敲竹杠,我俩被逼以颇昂贵的价格"租用"两条"朝圣"的带子。进入这圣地却发现里面脏乱不堪,遍地污垢,旁边却有鲜花,据说这也是当地的习惯,这些鲜花都是祭祀用过的,不得任意践踏。

在回香港的飞机上,我静观机外的浮云,虽觉身体甚为清爽,疲劳早已无影无踪,但心灵上却感到空虚,回想那个形同废墟的古庙,即使在青天白日也阴影重重,那阴影的背后一定还有故事,但我却不得而知。

我又懊悔在机场没有买齐那一套四本小说集——印尼最著名的作家普拉姆迪亚 · 阿南达 · 杜尔(Pramoedya Ananta Toer)在劳改营布禄岛上口述后写成的《布禄四部曲》(*The Buru Quartet*),因为嫌价格太贵,只买了最后一册。返港后遍寻各西文书店,竟然买不到,好不容易找到第三册,直到最近返美度假时才又买到前两册。在阅读的过程中,我才得悉原来巴厘岛上的小王国当年曾受荷兰军围剿,全国上下一心奋勇抗敌,连妇孺都参加,以土刀土箭应战殖民军的现代枪炮,固守了数月才被攻克,当然血流成河了。

读到此处,掷书而叹(这四本小说我至今尚未读完),不禁又想到巴厘山上那座古庙和遍地鲜花,当时我为什么没有想到地下的血迹?为什么我对印尼的历史如此无知?我只感受到满山遍野的"阴魂",总以为都是属于岛上丰富的神话的一部分,并没有想到这也是历史的幽魂、印尼在荷兰长达三百年殖民统治的遗产。这位印尼小说家终于"启蒙"了我,让我在旅游过后,才对这个胜地魂牵梦萦,怀念不已。

这次经验令我悟出另一套旅游的道理。我猜世界上并非所有的游客都只以吃喝玩乐为目的,否则欧洲各大城市的古迹和博物馆前面也不会每天大排长龙,即使当时只是为了好奇或附庸风雅(别人来过,我

怎么能不来？否则回去没法交待），但参观后的感觉又如何？我的理论是：旅游的乐趣，应该决定于事后有无可回味之处、又如何回味？如此才可以把这个经验变得持久一点。我为此还创出一个新名词"后旅游"（也要学库哈斯加上一个字™注册商标）。

"后旅游"之与普通旅游不同之处只有一点：一般游客到了一个"游点"，除了享受之外，只是为了"印证"和来过的人或旅游指南书中所说的是否一样。如果是有导游解说，当然更是如此，因为一般游客并没有足够的先入为主的印象，只好听导游信口雌黄。

当然导游也有知识丰富的行家，多年前我参加一个旅游团途经奥国萨尔斯堡，当然要参观《仙乐飘飘处处闻》电影的实景点，但导游如数家珍，把音乐和历史上的典故都讲出来了。和他交谈之后才知道他是当地莫扎特学院的博士。当然我对萨尔斯堡的回忆也包括莫扎特的音乐，因此事后更多次神游。

所以我认为一次旅游的经验是否"值得"，考验的方法之一就是事后再作多少次心灵上的神游？这种"后旅游"的感受，有时会比初游的经验更深刻更宝贵。



追寻“前旅游”的乐趣

写完《后旅游的乐趣》后，读到一篇《亚洲周刊》资深特派员纪硕鸣写得更精彩的旅游文章《绝色黄山巧打国际牌》（二〇〇五年九月十一日），题目妙极！还有一张多位环球选美小姐在黄山前的照片，绝景绝色，国色益添香。我凝视良久，又觉得这张照片不伦不类，尤其是那位苏格兰小姐穿的那件半调子“民族衣饰”，和背后的那棵苍青老树实在配不起来。我甚至又觉得，这几位国色天香的美人背后的山景也是假的，是电脑特技制造出来的，那树后的远山像是一幅国画“贴”上去的。当然这是我的“误读”，但不禁萌生游黄山之意，为的就是要印证这幅绝景是否真实。

我在前文中已提过：一般游客往往是因为“前旅游”而去旅游的，就是在事前受广告或旅行指南吹嘘后引动游思，前去游点印证的。看来我也不能例外。然而这张照片却又让我“误入歧途”，因为这位苏格兰小姐使我想到好莱坞歌舞片 *Brigadoon*，它描写的是一处苏格兰的世外桃源，人民生活淳朴，每天载歌载舞，片中一位男主角回到喧嚣的纽约后，完全不能适应都市生活，竟然又翻山越岭，重返这个欧洲的香格里拉。这种感受，应是现代都市人的典型反应。然而这几位环球小姐却使我想到都市橱窗中的模特儿，在“好山好水”之前装模作样，百花

争艳之余,却令黄山的灵气尽失,所以我才会觉得后面的山是假的。当然不论是真是假,广告的目的是达到了。

对我而言,"前旅游"也是一种联想或憧憬。中国的名胜古迹多不胜数,我往往是先"读"而后睹的:先在古书中读过了,才到"原点"去印证,有时兴味盎然,但有时也大失所望而归。令我兴味盎然的例子是:记得第一次(一九八一年)去参观鲁迅的绍兴故居,我们这一团"海外作家"都感到一种异样的惊喜。原来鲁迅的小说真有写实成分,那灰色的断垣破瓦后的百草园、那暗绿色的小桥流水,当然还有阿Q常戴的毡帽,都一一得到印证。二十年后,我和妻子旧地重游,却发现百草园已不见了,鲁迅家的旧屋全部拆毁,正在原址翻盖一幢鲁迅纪念馆的新屋,以招揽更多游客。至于这"鲁迅旧居"是真是假,似乎不在考虑之列。

这也是大势所趋。明年适逢莫扎特诞生二百五十周年纪念,他的诞生地萨尔斯堡一定又会吸引大批游客。想当年我看过的莫扎特旧居室内的家具(和那架小钢琴)一定早已换成假货了。游客到此一游的目的,反而不是求证历史文物的真伪,而仅是为了拍照留念,买点纪念品。又有多少游客回家后会大听莫扎特的唱碟,享受"后旅游"的乐趣?当然更不会有人在行前先听莫扎特.作"前旅游"了。

"前旅游"的乐趣也不少。就以黄山而论,它自古即是名山,早已成了中国文化传统的象征景点,当年徐霞客到此一游,不是为了求证,而是出于一种朝圣的心情:登上这"天下第一奇山",非但叹为观止,也必会发怀古之幽思,与到此一游过的各代前贤作神交,所"印证"的就是一种文化的回忆。因此,中国古代名山大泽的各个景点往往有诗为"证",就是一种历史和文化的踪迹(traces)。如今呢?诗词不常见了,却代之以"领导人"的题字,我往往会无名火起,怎么如此对古人不敬?

当然“高山仰止”的价值观在今日也荡然无存，代之而起的就是这种商品化的旅游生意。

但我绝非食古不化的道学之士。我要提出的是：如何在商品化的旅游世界寻求一种文化上的“魅力”（aura）？在中国尤其如此。这种魅力早已被复制了，变成各种商品，但如何能在自己的主观意识中重新体会、感受，甚至再制造出一种文化的魅力，却不是容易的事。我们在这环球佳丽“百花争艳”的美色当前，是否仍可感受到“好山好水钟灵毓秀”的灵气？这张照片是一种噱头，但它背后意义重大。

大陆现在面临一种旅游生意的媚俗：为了招揽游客而不惜千方百计地假造和包装景点，让游客成了被动观众，能“观”却不“赏”，只知买纪念品而不理这名山为何物。或被导游牵着鼻子走进虚假的幻境或仙境，却不知徐霞客是何许人氏！因此我决定在游黄山之前先作“前旅游”，重读《徐霞客游记》，因为它可以帮我唤起另一股黄山的灵气。



旅游加“神游”的乐趣

圣诞假期将近,不少人作出外游的打算,唯独一位诗人朋友反而对我说:“从来不旅游,因为去任何地方,都和书中讲的差不多,甚至还会大失所望!”他又说:当年英国的名翻译家阿瑟·韦利(Arthur Waley),一生译了不少中国古典诗词和小说(如节译的《西游记》),却从来不愿意到中国来旅游,因为他心目中的中国太美了,任何现实都会大煞风景。

我只同意这位诗人朋友的一半说法。年轻时候,我到处旅游,甚至拿了奖学金浪迹欧洲十多个国家达半年之久,至今回味无穷,深尝“后旅游”的甜滋味。为什么我没有失望?而且游过的多数欧洲大城市皆是在书本中早已读过的,但接触到现实反而有种异样的惊喜?在此愿谈谈我个人的旅游经验。

俗曰:行万里路胜过读万卷书,如今行万里路(如果把舟车飞机都算在内的话)则不费吹灰之力。然而,这句俗话的意旨也有可取之处,最关键的就是在这个“行”字!我年轻时代浪游欧洲时,从来都是单枪匹马,不参加任何旅行团,因为一个人可以享受充分的自由,可以自订时间和空间,不必受导游的限制。但一个人旅游也必须做足准备,我的方法就是看书:不仅是普通的旅游指南,而且还包括历史和文学方面的

书籍,甚至不惜临时抱佛脚,到了一个城市住定后,就先到书店去买书,然后边走边看,在按图索骥(当然必备详细地图)之余,可以让我在走累了休息的时候发怀古之幽思!

换言之,在旅游的时候,我永远沉溺于两个世界之中:一个是现实的城市或乡村,一个是我心目中的幻想世界,后者尤为重要,我暂且定名作"神游"。这神游的目的,就是可以使我弥补现实中的缺陷。譬如在罗马,大街小巷中的车辆杂乱不堪,教堂又多不胜数,在两三天之内要看多少?我的方法就是先看库尔提乌斯(Curtius)的那本《中古欧洲史》和吉本(Edward Gibbon)的《罗马帝国衰亡史》,当然看得一知半解,但无所谓,因为我立即会在阅读时进入另一个时代和文化,一股怀古的幽思油然而生,走进教堂,似乎就可以和无数的中古幽魂对话了!

你说傻不傻?但旅游就是需要一股傻劲,引导自己去感受自己最喜欢找寻的东西和地点。欧洲的博物馆当然必不可少,但如果没有做足准备,到巴黎卢浮宫排两三个钟头的队才看到两三分钟的"蒙娜丽莎"的微笑,又有什么意义呢?还不如留在家里看画册。我认为欧洲各大城的博物馆,小的往往比大的更值得看。我第一次到巴黎,就有备而来,直奔罗丹博物馆,流连忘返,足足有一天之久,把罗丹的雕像从各个角度看个饱,遂吸收到自己脑海之中。一幅艺术精品摆在镜框里让人从远处凝视——这从来不是我向往的欣赏艺术的方法,我一定会想尽办法去近观,而且最好在人去楼空的时辰。我第一次去卢浮宫,游客太多,第二次学乖了,特别选择一个别人上班的清晨,开门就进去,直奔蒙娜丽莎,当我和她面对面的时候,别无旁人,似乎觉得她只是向我微笑。

这些经验也许太过真实,还有不少更玄奥的神游例子。有一次到瑞士的苏黎世,一位当地的友人问我:你想玩什么地方?我说:到那家

列宁常到的咖啡店，好像乔伊斯(James Joyce)也常去！他即刻大喜过望，带我去坐定喝酒，谁知道这家咖啡店是真是假？但三杯下肚后我心中却涌起无数的幻想：列宁和乔伊斯交谈过吗？那些人当年讨论什么问题？后来友人又带我去临近城市的尼采故居，我在屋前站立良久，心中又默默向这位哲人致敬，后来还在飞机上写了一篇有关他的文章，但竟然下机时忘了带走！我猜一定是尼采拿去看了。

广东话之中我常用“黐线”这两个字来形容自己，并引以为荣；我又把它和“痴情”故意划上等号。旅游亦然，如果你对旅游的地方不够痴情的话，最好不去。当然，休闲度假也许不在此例，然而即使在毫无目的的休闲假期中我也会有惊人的发现，譬如在印尼巴厘岛的机场买到印尼作家普拉姆迪亚·阿南达·杜尔的禁书，又在旅馆旁边的一家小博物馆中发现一幅美得出奇的水彩画，出自十九世纪的殖民者——一位荷兰画家的作品。所以我一直认为，在这个“后现代”的全球化商品世界，如果不把旅游只当作消费行为的话，只有在自己心目中添加一层“神游”，以幻想来对抗现实。

至此，篇幅已尽，我的神州的“神游”经验还没有写，只好留待以后再说。在此先举一例：我到过苏州不下数次，每次游苏州庭园时都不忘问当地的友人：“什么时候可以带我去看看姑苏城外的寒山寺？”他每次都顾左右而言他，言下之意很明显，还是“神游”为佳。

未来世界的“海市蜃楼”

偶阅《旧金山论坛报》(二〇〇五年七月十四日)的一篇文章Dubai Is A Chimera To Be,吓出一身冷汗。此文介绍阿联酋大城市迪拜(Dubai),称之为世界的海市蜃楼(chimera,原意是怪兽),也可能是二十一世纪的旅游“圣地”。目前除了上海,迪拜是全世界最大的建设区,上海有一千五百万人口,而迪拜的人口只有一百五十万,然而该国的酋长却要在这个沙漠上建筑一个世界最大的人工半岛,叫“世界”。迪拜的建筑一向以世界第一为号召,将盖成世界最高的摩天大楼(Burj Dubai)、世界最大的商场(“阿拉伯商场”)、世界第一座海底酒店、还有“全年温度保存在摄氏零下四十度的人工滑冰场”！当然主题公园更不可少,包括比电影更逼真的恐龙公园。其目的就是招揽世界各地(特别是中东和亚洲)的生意人和游客。

西方建筑史上所谓“后现代”,风格是由名建筑师罗伯特·文丘里(Robert Venturi)的一篇文章而引起的,名叫《向拉斯维加斯学习》,其论点主要是不怕庸俗,甚至把庸俗变成建筑上的动力和理想。迪拜非但早已向拉斯维加斯学习,而且将会远超过拉斯维加斯数倍或数十倍。

为什么《旧金山论坛报》的文章让我吓坏了？因为澳门也在向拉斯维加斯学习,正在兴建的“威尼斯”赌场非但由拉斯维加斯的“金沙

旅馆集团"投资，而且据称建成后也可让人在"海底"赌博，至于是否再建一座海底酒店或恐龙公园，恐怕是迟早的事（目前已经建了一个不伦不类的原始公园）。如果将来澳门、新加坡、香港、珠海、广州甚至上海向迪拜学习的话，怎么办？

澳门是我深爱的城市之一，所以不久之前我受邀演说时也曾苦口婆心地奉劝有关当局，不要一味盖赌场以招揽游客，而要把澳门的历史文化保住，如果不能注入赌场文化，至少也要与之并置，庶几保持澳门的特色。当时我还没有想到迪拜，迪拜除了沙漠之外，本来没有任何特色，所以要建设一个沙漠中的"海市蜃楼"，该国的酋长说："任何不改变将来的人，就是过去的奴隶。"，语出惊人！但亚洲不少城市的领导（包括上海和香港）都赞同此说，这是典型的"现代化"和"发展主义"的论调。然而我的问题是：发展了以后又怎样？发展到了极限是否变成一个"极乐世界"还是"反乌托邦"？在那个"美丽的新世界"中，所有的人都是游客，豪宅全像酒店，所有景象都是主题公园，而最大的享乐资源就是金钱和性欲。

迪拜早已充斥妓女，大多来自俄国、亚美尼亚、印度及伊朗；而这种性贩卖生意的背后就是黑社会。阿拉伯人喜欢赛马和赛骆驼，据该文报道，骆驼骑师大多是童奴，有的只有三岁大，被绑架或卖为奴隶，惨受饥饿、暴力、强奸之苦。也有人把迪拜称为"中东的曼谷"，指的就是妓女，因为五星级酒店住满了欧洲和阿拉伯的生意人，妓女成了必需品。所以《旧金山论坛报》那篇文章的作者 Mike Davis 在结论中说：阿联酋酋长的这句名言，就像是"一个过去的恶梦：华特·迪斯尼在阿拉伯海湾遇上了阿尔伯特·施佩尔"。阿尔伯特·施佩尔（Albert Speer）是何许人也？他就是希特勒手下的总工程师和军火部长，一名纳粹党领导人物。

Mike Davis 把阿联酋酋长和史匹尔相比,似乎在暗指迪拜的发展是少数因油致富的"领导"一意孤行所造成的,没有经过当地人的讨论和同意。这一种权威式的现代化,在亚洲国家更习以为常,马哈蒂尔统治下的马来西亚即是一例。吉隆坡的那座双子塔摩天大楼,本来创世界最高的纪录,最近被台北的一零一大楼取代,不久的将来也必定有更高更大的巨型建筑物在迪拜或其他地方出现。这种做法,代表的是一种"现代化性"的傲慢(hubris),也是"现代施佩尔"的产物。

即将开幕的香港迪斯尼乐园呢?林沛理最近曾讨论过这种主题公园的价值系统。除此以外,到目前为止似乎没有太多的批评,最多也不过是地方不够大、玩的项目不够多而已。媒体报道似乎更专注于迪士尼的酒店价格和装置,显然是在鼓励本地人和外来游客到此多住一两晚,尽兴玩乐,充分消费,完全比照美国佛罗里达州建迪斯尼世界的模式。我尚未享受过,不敢轻易置评,但也不难看出迪斯尼乐园代表的是一种旅游消费的新模式,它不像从前的旅游,以参拜古迹、观赏大自然名胜为主旨,而是参拜另一种虚拟世界,并将之作为更富游乐趣味的商场。人们到此一游的感觉是"明天会更好",而这个"明天"的世界却没有任何威胁。例如恐龙公园,也是假造的,为的是刺激消费的欲望。也许我这个论调对香港的迪斯尼乐园不公平,它毕竟是"主题正确"(所谓的"家庭价值"),老少咸宜,香港政府的投资也不少。在一片欣欣向荣的声音中,我只想在此大声疾呼:香港也好,澳门也好,还有珠海、深圳、广州和上海,千万不要向迪拜学习!不要让迪斯尼在香港和施佩尔相会;有一个史蒂文·斯皮尔伯格(Steven Spielberg)已足够了。

情迷澳门，回眸香江

香港人到澳门旅游的目的是赌博，而我每次重游澳门，却为的是听音乐。日前应邀观赏澳门第十八届国际音乐节开幕的第一场重头戏——法国古诺的歌剧《罗密欧与朱丽叶》的演出，不料又有意想不到的收获。

那个周末抵达澳门，才知道有一场“情迷阿根廷”的吉他演奏会，在圣约瑟教堂举行。一踏进门，我一下子被耶稣教士所建的圣堂震住了。这所教堂于一七四六年兴建，一七五八年落成，规模仅次于圣保禄教堂（其遗址即本地人所称的“大三巴”）。这个“三巴仔”保存得十分完整，经过多次维修，可能在音乐节之前又粉刷了一次，所以我一面听Pablo Marguez的吉他演奏，一面还闻到油漆味，也偶尔听到外面施工的声音。

附近的圣约瑟修道院也正在装修，被改建成一个博物馆。我后来才在一本玲珑的小册子中读到：原来这所耶稣教士的修道院“培养了许多中国教会和东南亚各地的人才，被老一辈的澳门人称为澳门天主教的少林寺”。这句话令我不禁想入非非：七十年代初，不是想和老友胡金铨拍一部《红夷大将军》的电影吗？故事也是以耶稣教士在澳门受训准备到中国传教为背景，但没有拍成。当时我还特别来了一趟澳

门"考查外景",竟然没有发现这座教堂。

教堂后山有一座"岗顶剧院",原称"伯多禄五世剧院",建于一八六〇年,是"中国土地上第一所西式剧院,供戏剧及音乐会演出之用"。我不禁又想到去年看过的莫扎特歌剧《魔笛》,实应在这所小戏院上演,这才合乎莫扎特歌剧的风格。特别是那出我最喜欢的 *Cosifart Tutte*(《男人大多如此》)更应该在这里演出,因为舞台下的空间恰好适合莫扎特式的乐队。不用说,这间仅有两百多个座位的小剧院也盖得美轮美奂。澳门当局何不在此举办另一个"巴洛克音乐节",请世界各地的行家来此演奏?

我的这个臆想当然又是痴人说梦,因为一场只有两百多人看的音乐会一定入不敷出;多演几场呢?可能又没有人看。然而我仍然佩服澳门特区政府的远见和魄力,为了保护文物而成立文化局,把澳门定位为"文化之都"——甚至是"博物馆之都"。澳门自夸教堂比梵蒂冈的教堂还多,而赌场也超过蒙特卡洛。文化古迹和赌场并列,相得益彰,何乐而不为?名诗人奥登(W. H. Auden)就曾为澳门写过一首诗,前两句是"宗教圣仙的洛可可意象/保证赌徒们死时金玉满堂",这种反讽意味似乎也只有澳门人能够体会。

澳门可以,香港为什么不可以?我认为不可以的最大的原因是香港政府的发展哲学——以辟土盖屋为基本建设,并以此带动经济的赚钱逻辑。文化只能臣属在市场和旅游之下,而不可独领风骚。如果我擅自把香港"动感之都"这个名称改为"文化动感之都",并建议和澳门结为"文化姐妹城",香港人一定会笑掉大牙!最近发生的"文物保存"事件就是一个证明:中环的旧警察局(孙中山曾在此坐过牢,但香港政府不像澳门,似乎对孙中山毫无感情)是否可以保得住,仍在未定之天。香港政府处处心思在发展旅游,却不能把旅游视为保存文化遗产

的一种手段。

香港的不少专栏作家早已指出：如今中国大陆人来港的“自由行”除了到各商场购物外，为什么没有设置文化或历史的“自由行”？二十世纪有不少中国文化界的名人在香港寄居过，却没有任何香港的图书馆像澳门的何东图书馆一样，在二楼的阅览室阳台上放了一座诗人艾青的小雕像，还附了一首他的诗：“我爱这大地。”何东爵士也是香港人，在香港病逝，却把澳门的故居捐出来作公共图书馆。

我手里拿着的这本澳门特区政府文化局印制的小册子只有半只手掌大，我却爱不释手，翻看再三。封面印了妈祖阁的照片，并有三行中文：“多元共存/澳门历史建筑群/文化见证”，书后又加上一句以三种语言写的标语：“爱护文物，传承文化。”妙的是，中文只谈传承文化而英文和葡萄牙文则很明显地标示：“爱护我们的文化遗产，保存澳门的认同。”换言之，澳门所认同的是自己的历史和文化，它和祖国的文化并无抵触，反而表现出更华丽多姿的文化多元性，实足以为所有华文地区（包括香港）作个见证。我多次指出，澳门和香港皆曾是殖民地，然而其“后殖民”的发展却大不相同，香港文化中独缺历史记忆。

我所观赏的歌剧也是一次“多元性”的演出：除了主演的香港名声乐家莫华伦和一位生于乌克兰而在布拉格歌剧院成名的女高音 Natalia Melnik 之外，还有一位来自法国的指挥家和北京的中国歌剧舞剧合唱团。台下伴奏的是新近成立的澳门管弦乐团，队员不到六十人，但功力十足。不久前香港也上演过古诺的另一出歌剧《浮士德》，一位赏过的乐评家告诉我，还是澳门的这场演出更有味道。

快乐颂——奥运的精神

我一向对奥运会不甚热衷。但今届的奥运会意义不同,因为这是二十一世纪的第一个奥运会,而且是在奥运会的源头希腊的雅典举行,意义重大。在恐怖分子威胁的阴影下,更是"全球化"的另一个考验,因为它会向全世界的人类证明:将来全球文化的远景是各种文明的冲突和国与国之间的不息纠纷,或是在不同的"人间条件"下——种族、性别、宗教、地区——发挥共通的人的精神。The human spirit 这一个英文名词,看似简单,而且是"老生常谈",但谈起来却不简单,因为我们正生活在市场挂帅、物质和科技主宰一切的全球化浪潮中。什么是人的精神?为什么人的精神是从人的身体的竞争中才体现出来的?

这本是奥运会的基本原则和出发点。当年在古希腊举行奥运会时,必定停止所有的争战,各城邦的人民可以不受任何威胁参加竞赛,而且往往是赤膊上阵,充分表现了人体美。希腊人文主义的艺术精神,就奠基在这个人体美的理想上。试想当年那些赤裸的奥运选手在阳光普照的原野竞跑或掷标枪的时候,还有谁会想到金钱?也不会有人想到民族国家的荣誉。诚然,希腊的城邦之间争战不绝,雅典和斯巴达更是死对头,然而所有城邦的人民都享有一个共同的古希腊文化传统,而奥运会就是这个传统的最高体现。

曾几何时，奥运会的传统变质了。"城邦"模式为"民族国家"（nation-state）所取代，得奖的运动员变成了"国家"的荣耀，于是有些国家——特别是社会主义统治下的国家——无所不用其极，集体训练，集体上阵，输赢斤斤计较，甚至事后奖惩极为严格。而资本主义的国家则把奥运会视作民间活动，一切以营利为目的，运动员得胜后"利益"不绝，变成了一种商业的图腾。这一切皆已成为司空见惯的事实，也正因为如此，我对于奥运会的观感，也一年比一年差。

当然，在媒体引诱之下，我还是每次都看，但每次看时，都感到一种说不出来的孤独，似乎我的态度和其他观众大异其趣。我早已入籍美国，却从来没有为美国任何队伍喝彩，偶而会中意某一位美国运动员，但总觉得他（她）不见得是美国人。我身为华人，理应为中华"各邦"（此词可能有语病）欢呼，但往往更同情弱者，譬如中国台北、香港。对于俄罗斯和前社会主义国家的队伍，我一向喝倒彩，唯独在体操竞赛中，我最喜欢看到东欧和前苏联选手的个人表现。至于中东各伊斯兰国家（如伊朗或伊拉克）我却特别好奇。上周在电视上看中国队和伊朗队足球大赛，我关心中国队，但对其球技批评不断，而对于伊朗队，我却表示大幅的同情和赞赏，甚至希望他们扳回平手，果然不负我所望，双方一比一打平后，我即关机睡觉，不愿看加场后的结局。

事后自我反思，我发现自己的孤独恰出自于一种对于狭义民族主义和民族国家至上的"爱国主义"的极度反感。有曰：音乐无国界，所以我喜欢音乐；我认为运动也不应该有国界，但行得通吗？在目前形势下，当然行不通。别人看奥运会必先看开幕式，但我更喜欢看闭幕式，因为那恰是运动员跨越国界、种族和政治的疆界而携手共欢的时刻。记得那一年看巴塞罗那的奥运会闭幕式，夕阳西下、运动场华灯初上，运动员搂成一团，高歌狂舞，似到"极乐"境界。我看得也几乎落泪，脑

海中涌现的却是贝多芬第九交响乐最后合唱中席勒的句子“快乐颂”：“啊，朋友，不要再作此声/让我们唱欢乐之歌/充满欢乐！”

今届在雅典举行的奥运会，可能禁忌和恐惧较欢乐的气氛更浓。在这种情势下，更需要一种“提升”，使人的价值和精神超越国族和政治纠纷之上。我在偶然的机会中看到香港的林文杰为此次奥运会所画的一幅折光画，不禁大为激赏，因为他画出了我心目中的真正奥运精神。对懂中文的观众而言，他更极为传神地把奥运会的象征五个圆圈绘成一个“乐”字，真是有画龙点睛之妙。

而且，这五个圈的动感又使我想起马蒂斯的那张名画《节庆》，内中画的正是赤裸裸的几个人手拉着手共舞的情景！林文杰折光画中的这个“乐”字造型，更另有一层深义：这五个圈（惯常以为代表的是世界五大洲）是架靠在一个白色（用丙烯制成）的人体符号上面，这个“人”的两臂适成一条杠杆，把五大洲平衡于上，而只有细心的读者才会在圈顶看到金、银、铜牌的微小标志。据闻这幅画已被瑞士奥运会采用作为纪念邮票。我看到这幅画，又再次在耳际听到贝多芬的“快乐颂”。



历史和幽魂

最近到上海开会，又见到上海图书馆后面那家小旅馆的服务员，她今年才十九岁，两年不见，还认得我们，大家见面都颇为兴奋。记得两年前我们到上海，我趁便到“上图”去找点资料，妻子在旅馆中和她闲聊，突然她问了一句：“中国真有什么唐朝和宋朝吗？我不相信。”我妻听后颇为惊异，把这个故事告诉我。后来我在几次演说中都引用了这个例子。此次重逢，我特别亲自向她再求证一次，“你在中学不是念过历史吗？怎么说没有唐朝和宋朝？”她回答说：“不是说没有，只是不相信。”她的态度颇为自然，而我的大惊小怪却反而显得不大自然了。她绝非无知，而且自称很喜欢看书，还想将来和我们通信，交个朋友。她也是一个年轻的文化人。

事后反思，我觉得她的这种看法，如果用大陆的话说，颇有“代表性”。对这一代年轻人而言，历史的“上限”（可以“相信”的历史）愈来愈晚，可能清朝的康熙、雍正年代都是上古史了，《康熙帝国》和《雍正王朝》这类电视连续剧之所以流行，年纪大的人说是借古讽今，而年轻人呢？如果还喜欢看的话，可能会觉得这是一种神话，甚至有点异国情调。如果明清已非历史，更遑论唐宋或秦汉？也难怪张艺谋可以信口开河，把个秦始皇帝神化得离谱——反正不是历史，又何足怪？

其实何尝中国如此？美国的大学生也普遍对历史没有兴趣，更遑论希腊罗马的古典传统，很多大学课程（包括我教的在内）讲的都是当代和现代，这一个“现时”的观念似乎已经变成了“全球化”影响之下的“普世价值”之一：一切都要及时，一切也必须与时并进；抓住目前，面向将来，至于过去，就让它自生自灭吧，不值得回忆，所以，对于历史的“失忆”也成了这一代年轻人的普遍现象。

我是一个有历史癖的人，非但相信历史的真实性，而且更时时作怀古之幽思。有些“后现代”的理论家认为历史是假造的，倒和这位服务员的观点不谋而合。潮流所驱，怎么办？于是我又想起“解构主义”的大师德里达，他不是在晚期著作中把马克思也当作“幽魂”（spectre）而无所不在于当今世界吗？他甚至创出一种“体现幽魂”（spectralization）之说。既然后现代的大师也如是说，那么中国历史的幽魂又何止马克思？这种以幽魂的方式重新体现于当今的历史论证法，它的意义又何在？当然，经过媒体炒作以后，幽魂往往也会改头换面，成了幻影或魅影（phantasmagoria），此中理论就更多了，此处不能细表。说到幽魂，不论如何，我最中意的香港幽魂电影还是关锦鹏的《胭脂扣》，而我最怀念的怀旧电影还是《卡萨布兰卡》，在这两部影片中，不论是鬼影或谍影都令我着魔。



重读《基督山恩仇记》

年岁大了坐飞机旅行，是一件苦事，漫漫长途，直飞十多个小时，身心俱疲。我在飞机上苦中作乐的方式是猛听古典音乐（以 ipod 录制的贝多芬和莫扎特交响乐），并且用自带耳机听之，可以去除机外噪音，竟然其乐融融。但又苦于睡不着觉，只好看书，坐飞机时不能专攻学术著作，而以读闲书为宜。

此次旅美公干，我为自己买的一本闲书是大仲马的《基督山恩仇记》（*The Count of Monte Cristo*）。此书我在初中时代读过中译本，此次重读则选了英译的删节平装本，竟然也有五百多页，我在回程机上一口气读完，仍觉趣味盎然，但也发现书中的枝节太多，难怪译者要略作删减。这部十九世纪的法国小说为什么至今还脍炙人口，还数次拍成电影？原因无他，用传统文学分析角度来说，就是人物造型奇特，情节离奇紧凑。故事的主人翁爱德蒙·邓蒂斯原是一个年轻水手，被人诬告入冤狱达十四年之久，后来终于逃出，摇身致富，一变而成为基督山伯爵，与巴黎上流社会人士周旋，却处处暗中设计报恩报仇，最后把三个仇人一个逼得自杀、一个发疯、而最后一个则一贫如洗，最后还是放他一马，然后和他的爱奴海蒂扬长而去。

这个情节至今几乎无人不晓，但大仲马从中引出了不少旁枝细节，

也甚惊心动魄。少时初看，只觉得他武功非凡，使枪百发百中，用剑更无人可以匹敌，但此次重看才发觉他竟然没有用过一次刀枪，甚至一场决斗也没有斗成。看来当年是把他和电影中的罗宾汉（埃洛丹林主演）和“黑天鹅”（泰隆饱华主演的海盗片，以最后一场斗剑著称）混为一谈了。后来读唐传奇中的“虬髯客”，才发现二人造型竟有几分相像之处，都是贵族，最后的结局也是退避江湖，和爱人扬长而去。年少时对于基督山伯爵的爱奴海蒂兴趣甚大，只觉得她是“天方夜谭”世界中出来的美女（当年更看了不少天方夜谭式的影片，如《月宫宝盒》、《阿里巴巴与四十大盗》等）。现在才知道她不但是阿拉伯公主，而且说的是现代神话！看来大仲马也在故意制造“东方情调”——用现在的理论语言，则是“东方主义”了。

恐怕只有熟悉法文原文的读者才会体会到小说中的各种客套话，法文中有不少文绉绉的语言，十九世纪的贵族人士说话更是如此，大仲马写来驾轻就熟，因为他擅写历史故事，他的另一部脍炙人口的小说就是《三剑客》，中文译名是《侠隐记》，好像皆是出自伍光建的译笔，能令我当年读到如醉如痴．想其译笔必然流畅。

妻子告诉我：六十年代她少年时在香港就听过《基督山恩仇记》的广播连续剧，不是单人说书而是数人合力演出，说的当然是广东话。其他根据法国名著改编的广播剧尚有雨果的《巴黎圣母院》（另一个译名是《钟楼驼侠》）。如今思之真是不可思议，那毕竟还是一个文学的时代。

三个道德小小故事

香港中文大学校长刘遵义教授邀宴，在餐桌上听他讲了三个故事，爰记于下。

其一

十九世纪末美国纽约有某大富翁，雇华仆一人，名丁龙。数年后将之辞退，但该翁居室不慎失火，翁幸免于难。丁龙闻讯后即自动返来侍候在侧，翁不胜感动，因问曰："我早将你辞退，为何自愿重返?"丁龙答曰："家父早有名训，亲邻有难，必助之。"翁听后又问："令尊是否读过孔孟圣贤书，有以教之?"龙答曰："家父乃草莽农夫，不识字。"翁继问曰："令祖父读过书?"龙又道："吾家世代皆未读过书，非书香子弟。"翁闻后惊叹不止。

丁龙在富翁处又工作多年，辛劳致病而死，死前对翁曰："余多年来所获薪金未尝多用，悉数积存于此，有一万余元之谱，不如奉还。"翁大恸，遂捐赠十余万美金，加原数总共约二十万美元，在哥伦比亚大学设立"丁龙汉学讲座"，以资纪念这位目不识丁，但积中国伦理道德于一身的华工。

该讲座最近由王德威教授担任，德威转赴哈佛任教后，不知为何汉学家所得。然而丁龙精神永在。

其二

厦门附近有一个小岛鼓浪屿。一九四九年前乃西人聚居之地，各国在此皆设有领事馆，这可能是因为鸦片战争后，厦门得通商风气之先的结果。内中当然有美国领事馆，在解放前就雇用本地人看门。

中共建国后，西人都撤馆归国，美国领事馆也只剩下空屋一幢，矗立山头。妙的是该馆有一个看门人，在解放后照旧上班，每天看门，夜晚关门，像一个忠实的守门犬一样（如果用当年流行的革命话语，他就是一个不折不扣的“美帝走狗”！）。

然而四十年来竟然也相安无事，直到七十年代中美再度建交（文革时期的红卫兵竟然没有破坏?!）。美国人回来收馆，却面临一个不大不小的问题：这个守门人多年来欠奉的薪水，到底应该由谁来付？怎么付法？据说此事一路报到华府的美国国务院，各部门官僚经多次争论后，竟然没有人愿意受理。最后只好由鼓浪屿的美国领事馆各同仁自愿捐款，凑成一笔钱，算是这位守门人的薪金，就此了结。

其三

到西安去玩的游客，必经的景点之一就是碑林。这个碑林倒真是中国文化的宝藏。刘遵义教授早在一九八〇年就去过，我约于一九八五年左右亦曾到访。记得那个时候博物馆还没有盖起来，西安这个古都还是一个“废都”，到处乱七八糟，我就是在这种满目疮痍的废墟中

误闯人“碑林”的,只见在一块破乱不堪的荒地上胡乱摆着各种大大小小的石碑,我随着导游人在“林”中漫步,附近却围着一堆堆的本地人,个个衣履不整,蓬头垢面,令我不觉生厌。就在这个众声喧哗的情况下,我竟然碰上一块石碑,原来就是在中学课本上早已读到的“大唐景教碑”! 把我看傻了,好像自己在做梦一样,又觉得一千多年前的阴魂依然不散,就在我身边。

以上的印象,是我个人的,与说故事的刘教授无关。但直到昨晚才从刘教授的口述故事中得到一个谜底:原来在文化大革命期间,就是这些“不学无术”的西安居民,为了保护这些石碑,小心翼翼地将它们一个个埋在地下,大大小小至少也有一千多个。

而这些群众之中又有多少人知道这些碑都是中华文化的无价之宝? 我去的时候,可能这些文物刚刚出土,也许我看来生厌的“无知”群众之中就有不少人是埋宝的英雄。

这三个小故事带给我们的教训(morals)是什么?

刘教授说:中国文化传统的延续,不见得完全由书本得来,而是与生俱来,从生活习惯的最基层滋养出来的。那么,这一代和下一代又如何? 我当然又可以以此为题写一篇长篇大论的文章。可惜写了也没有用。

在这个商业挂帅的“后现代”社会,一切都是“消费”,旅游当然是文化消费的“大业”。

于是,在各大城市,到处破旧建新,北京的“四合院”个个消失了,即使有心人以种种方式力保(还要打官司),也禁不住官商勾结的“开发主义”的狂潮,碑林被禁锢在美轮美奂的博物馆中,变成了真正的古董,任人浏览消费。但更吸引游客的反而是各式各样的假古迹、假风景——从新改建的“圆明园”、“清明上河图”的街道,到各种“主题公

园”,非但以假乱真,更赝以假替真——假象才更“壮观”(spectacle),虚拟才是“真实”(布希亚所谓的 virtual reality)。

我从未去过鼓浪屿,不知美国领事馆安在?或者早已变成另一个主题公园了?但去年夏天到我童年住过的江南小镇镇江去旅游,竟然发现一座小山上有幢西式楼房,原来就是当年的英国领事馆,在苍凉的暮色中颇有点颓废之美,但我却忘了问是怎么保存下来的。

至于丁龙的故事,又使我不禁想到鲁迅笔下的阿 Q,两人在我的心目中都成了“原型”,但价值一正一反。剧作家陈白尘曾经写过一个关于阿 Q 的剧本,在开幕前由鲁迅登台致辞,他边抽烟边感叹:“我以为阿 Q 早已绝子绝孙,其实他的子子孙孙绵衍不绝,至今到处皆是!”如果丁龙的故事由我编剧拍成电影,我也会在片头或片尾加上一句:“据我所知,丁龙在美国和中国都没有后代。”



悼念我的老同学郭松棻

从老友郑树森处得到郭松棻去世的消息，令我哑口无言，感伤不已。郭松棻是我在台大外文系的同班同学，大家旅美后失去联络，一直到近几年才经由他的夫人李渝女士联络上了，我和子玉约于五年前到他家拜访，在座的尚有夏志清教授夫妇，大家相谈甚欢。那时松棻已经中了一次风，尚未完全复元，半身不遂，精神也不能专注，但仍然滔滔不绝和我们说三道四。日前李渝来浸会大学任驻校作家，我们又见面了，她说松棻最近的情况不错，比以前好多了，我们听了很高兴，不料未几就接到他再度中风逝世的噩耗。

我在悲痛之余，脑海中涌现的却是他清瘦又潇洒的身影，一晃就是四十多年前，还记得松棻和我有一次在台大校园散步，大谈萨特的存在主义，而今年恰是萨特（J. -P. Sartre，一九〇五—一九八〇）逝世二十五周年纪念，我听来似懂非懂，但对他早已佩服得五体投地，大家那时都是二三年级的大学生，但郭松棻、白先勇、王文兴、陈若曦等同学先知先觉，头角峥嵘；而我还是一个后知后觉的土包子，一味苦读英文，做外交官的美梦！

存在主义也是现代主义的一个哲学层面，更是我们那一代年轻时候的“苦闷的象征”。也许，当时受时势和政治环境的影响，我们都躲

在学院的象牙塔里。然而到了美国以后,“保钓”运动风起云涌,松棻更是踊跃投入,在柏克莱成了急先锋,每每在“保钓”组织的报纸上把知识分子骂得一文不值,其实是一种典型的书生报国、却又走投无路的愤激表现。这个“昨日之怒”(张系国的一本描写此段生活的小说名称)到现在更值得珍贵,而松棻的傲骨更值得尊敬。我一直认为,六七十年代的“保钓”运动的遗产至今尚未了结,而政客们绝不能为了现实利益全盘否定“保钓”。那真是一个“理想的时代”,我也庆幸自己是那个时代中的呐喊助威者,也和松棻一样,至今无憾,只觉得自己当年投入的还不够。

五年前和松棻重逢前,我曾和他在电话中长谈过一次。我一向不喜欢打电话,而那次竟然和松棻大谈文学和创作,虽然在我坚邀之下他仍不肯随夫人来哈佛参加座谈会,但我清晰地记得他对于我们这一群“现代文学”人的总结:“我们这一代人走了大半辈子,不管你走的是哪一条路,到最终还是回归文学,回归现代主义。”

台湾的《印刻文学生活志》,从二〇〇四年就策划出一个“郭松棻专号”,就等他的作品,最后终于等到他的六万字小说,一字不删全文照登,不料刚要出版的这一期却成了他的纪念集。我想松棻在天之灵也会一笑置之,说不定还会引一本萨特的书名给我们一句留言:

“存在本来就是虚无”。

二〇〇五年

悼念一位伟大的印尼作家

印尼作家普拉姆迪亚·阿南达·杜尔(Pramoedya Ananta Toer)最近逝世,享年八十一岁。

我初闻死讯之时,正想为他写一篇文章。华人读者群中知道他名字的人可能不多,遑论他的作品。连那位通知我此事的台湾《中国时报》记者也会问:这是一个重要的作家吗?岂只是重要而已,我认为他是印尼有史以来最伟大的作家、印尼社会的良心,更是最有资格获诺贝尔文学奖的亚洲作家。但普氏虽获多次提名,却未得奖,如今为时已晚。诺贝尔文学奖评委会诸公又错失良机一次。

我用"伟大"一词,并非故意吹捧。普氏三度入狱:第一次在荷兰殖民地时期,第二次在一九六〇年因发表同情印尼华人的文章而入狱一年,第三次于一九六五年被印尼军方强行拘捕,放逐到边境的布鲁(Buru)岛,达十四年之久。就在这段漫长的岁月中,他完成了《布鲁四部曲》——四部历史小说,内中部分是他向其他困在岛上的政治犯口述后补记的。一九七九年他被释放,仍受软禁,所有作品也被禁,但他依然著作等身,发表各类作品,包括小说、杂文、戏剧、回忆录等数十种著作,现已经被翻译为二十八国文字,是否有中文译本,不得而知。

说来奇妙,我十多年前第一次买到他的第一本小说——《这个人

类的地球》(*This Earth of Mankind*)英译本是在新加坡,读后印象良深,但是该书的纤小印刷字体却差一点使我的眼睛看出"飞蚊症"来,还要找眼科医生求治,因此阅读也连带耽搁下来,但这本小说的主人翁明克(Minke)的形象一直留在我脑中,久久不散,像一个历史的游魂一样。直到前年冬季,我和妻子到印尼巴厘岛度假,竟然在机场书店又发现了这套四部曲,看来至少对游客是解禁了。但我一时没有购全,返来香港遍寻不获,最后在一家中环小书店买得一本,然后才在美国三藩市补购全套,遂发奋将之读完。如今作者已不在人间了。

我之不厌其详地叙述自己的购书和阅读经历,为的是要证明:除非是研究印尼文学的学者专家,一般读者如想阅读这四部巨著,都要煞费功夫(费时费事),谁有那个闲暇?然而,我读完这四部小说后,顿觉自己的精神生活丰富了,也终于体会到普拉姆迪亚的伟大之处。在这个市场挂帅、商品充斥的"物化"时代,人的生存价值难以体现。可正是这样的时代环境,才使受尽磨难之后以血泪写成的文学作品,益发显得可贵。亚洲当代作家中还有哪一位比普兰默迪亚更伟大呢?

这四部小说是一部印尼民族主义的史诗,它从主人翁明克幼年在荷兰学校读书开始(《这个人类的地球》),写到他第一次结婚,但新婚年轻夫人早死。他和岳母(一位被卖给荷兰富家的印尼本地人)历经殖民政府折磨,最终塑造了她的倔强个性和他民族意识的觉醒(见第二部《万国之子》*Child of All Nations*)。明克成年后,成为著名的报人和民族主义者,并与一位流亡在印尼的中国女子和革命分子恋爱结婚,她宣扬的是孙中山先生的民族主义,但受到通缉,最后病死。明克伤心之余,备受她的心灵的感召。益发投身于救国救民的事业,并与一位印尼地方望族女子结婚。此为第三部《足迹》(*Footsteps*)。

故事的结局很悲惨,明克被捕,流放外岛,多年后返归故乡时却人

事全非，生病而被西医所害（乃受政府指使），郁郁而终。第四部小说名叫《玻璃屋》（*House of Glass*），是这四部曲中最奇特的一部，主人翁换了一个奸人——为荷兰殖民政府服务的秘密警察高官，这个印尼人（也是故事的叙述者）从敌对的立场道出自己如何与这位英雄斗智（也斗志），虽然他最后胜利了，还是对明克羡慕敬佩异常，自己反而觉得无地自容，潦倒终生。

这一个结局令我大为吃惊，为什么一位号称印尼左翼（却不是共产党员）的作家，处处在他的敌人身上着墨？其实从第一部开始，普氏就详细记录殖民地的生活和教育方式，明克先学的是荷兰语，他的一位女荷兰老师也十分同情他。普拉姆迪亚在第二集中把荷兰的法庭制度描写得十分透彻。这一切似乎都在显示一个公认的观点：二十世纪初"第三世界"各国人民的民族主义意识的觉醒，皆是西方殖民主义滋育出来的。

明克的一生，让我想到中国近代史的梁启超。事实上明克的原型也是印尼的一位名报人 Tirto Adhi Surjo。普氏为此收集了大量历史资料，所以读他的小说也像在读历史演义，甚至令人看得眼花缭乱，因为内容太丰富了。仅是语言就有数种：明克先用荷语，后用马来语，还有印尼独立后才有官方的印尼语。而这四部描写以报纸启发民智的民族主义的小说，也恰好印证了安德森（Benedict Anderson）的那本有关民族主义兴起的论著《想象的社群》（*Imagined Communities*）中的理论看法。

回忆七十年代的香港生活

为了准备一次学术演讲(浸会大学主办)讨论七十年代的香港电影和日常生活,我略略回顾了自己初来香港的日子。

记得是一九七〇年暑假,我响应了老友兼老同学刘绍铭和叶维廉的号召,从美国回来,到香港中文大学教书。到达的那一天下午,稍事休息后,就随着绍铭和崇基的同事沈宣仁先生驱车由沙田出尖沙咀,从车窗内看出去一派朴素的风光,由田野穿过山洞(狮子山隧道)进得城来,开到窝打老道,开始感觉到一点英国殖民文化的味道(大多是各种英文和中文译名的怪字眼),最后到了天星渡轮旁边的香港酒店,下得车来,远望彼岸香港的"都市风景线",心中顿起一股莫名的兴奋,不禁对自己说:这就是我的城市,我就喜欢这种不中不西、又中又西的"混杂文化"的味道。从此就和香港结下了"不了情"。

七十年代初的香港,对一个年轻(我那时刚过三十岁)知识分子而言,是一个既令人苦闷而又亢奋的时代。苦闷是年轻人的通病,而我当年的苦闷当然与大陆的文革有关,余光中的名诗《敲打乐》正道出我的心情。"文革"为我提供了一个社会主义的浪漫理想(在这方面我和当代的左派气息相通),但我又感受到这个理想背后的狂热和无知,它是反智的:文化大革命就是要摧毁我在太平洋彼岸学习和向往的中国传

统文化。怎么办？我开始苦闷了。未几保钓运动也在香港展开,我和友人都以笔杆的方式投入。当然更有中大的学潮,我当时对于校方的官僚主义和阶级森严的行政作风大为不满,认为是“大英帝国主义”的余绪,于是为文批评,竟然引起轩然大波,我被卷入“革命”浪潮的中心,这才体会到自己和鲁迅一样,只会摇旗呐喊,却不是行动领袖。然而,“义愤填膺”倒是我当年自认为知识分子的一贯心态。

从喝惯洋墨水的“精英分子”立场来看香港的通俗文化,我往往居高临下(本来就住在崇基山顶的宿舍)而一无所知,觉得香港的美和俗恰成对照:美的是沙田的田野风光和维多利亚港的海景;俗的是香港电影,特别是邵氏公司的片子,所以每次看到片头的标语:“邵氏出品,必属佳片”,我都禁不住捧腹大笑。当年我最不能忍受的就是张彻导演的武打片。现在张彻先生已经作古,我的心情也改了,对于他的学养颇感崇敬。然而我还是受不了他片中的阳刚气和血腥味。记得当年我抵港写的第一篇影评,就题名为《这样的武侠片要不得》,批评的是“独臂刀”王羽自导自演的《龙虎斗》。文中开头说:我有一位朋友,是研究近代史的,最近刚从美国回来,我带他去看《龙虎斗》云云,其实这个朋友就是我自己。

四月是最残酷的月份

最近写文章我几乎无心下笔，不是没有题材——可写的题目太多了：约翰·亚当斯（John Adams）的作品音乐会、重看《死在威尼斯》的经典影片、大仲马的《三剑客》和萨巴汀尼的《古堡藏龙》……而是我近日头脑昏昏沉沉，无心读书写作，即使勉强打起精神去上课、演讲，也是咳嗽不断、鼻涕横流，暗自叫苦连天。这不是大病，而是我一生从未患过的“敏感症”，据说香港至少有一半以上的人都有此毛病，没有什么大不了的。最初我也不以为意，不久前返美一周，霍然不药而愈，但返港不到两天又病倒床上，不但头昏脑胀，而且略感发烧，老婆为我买的中西特效药吃了似乎也无大功效，奈何？！

“四月是最残酷的月份”，我又想起艾略特（T. S. Eliot）的长诗《荒原》中的这句名言，但每次引用，境遇都不同，想不到在香港这“残酷”的四月却是空气污染的季节见证。不少朋友对我说，空气污染非香港之错，而是从北面的珠江三角洲吹来的，那边的空气更糟，至少在可预见的将来无法改善；我问为什么，却得不到任何答案。但朋友又说：那边的工厂至少有一半是台湾商人开的，在“发展主义”的心态驱使之下，把个四周环境搞得乌烟瘴气也在所不计。

我不禁忆起上次大谈“四月是最残酷的季节”的时候是上世纪九

十年代初，在洛杉矶，看到漫山遍野的汽车和人欲横流的资本市场，我禁不住想到艾略特的《荒原》，内中不是有不少死亡的意象吗？加上当时我岳父保罗·安格尔逝世不久，更令我缅怀现代主义的大师一个个相继离世，遗留下来的却是这物质主义充斥的"荒原"，所以我咒洛杉矶！

然而我却没有咒洛杉矶的空气污染，因为在我到该城任教的四年，该城的空气素质已经得到改善，看不到七八十年代的那种"黑朦朦"不见天日的景观。想不到当年的洛杉矶却变成今日的香港，而且更受祖国之赐，把个一切为建设的"发展主义"的黑雾也带到香港来了。

也许我的"敏感症"已从鼻端扩散到我的心里？莫非汤玛斯曼笔下的东方瘟疫又从威尼斯回到东方来了？"SARS"之后还有"禽流感"，之后还有更严重的空气污染，一波接一波，把这个东方明珠的"浮城"打下地狱，变成"黑暗之城"！于是我又把这部同名 Dark City 的电影影碟拿出来看，朦朦之中感到楼梯在震动了，一群黑衣人从地下升上来，个个手中拿了一大把钞票，要购豪宅，什么凯旋门，什么宇晴轩，什么帝王亭，还没盖成早已被抢购一空，但盖屋的灰尘却自天而降，我逃之不及，禁不住又打了一个喷嚏。

这残酷的季节何时了？

混水摸鱼

在华人的地区，中文往往被视为理所当然。然而，如果你在外国的华人地区——如马来西亚，则只是“少数民族”的一分子，又当如何？这是所谓“离散社区”(diaspora)中的典型问题，但似乎并没有受到文化理论家的注意。

我第一次受邀请参加吉隆坡的华文“花踪文学奖”评审会的时候，心中的感触很深。当地的华人是少数民族，中文写作是在一个艰苦的环境中奋斗开创出来的，并不是那么唾手可得；而在华人占绝大多数的香港和新加坡，中文写作——特别在年轻一代的心目中，并不重要，而且中文程度还有逐渐低落的趋势。

我个人的经验(至少是过去在美国的四十年)和这种“离散社群”的情况相似，或者可以说我自觉“离散”，虽然有中文教育的底子，但多年来生活在一个英语世界，用英语教中国文学，时日一久，中文和英文在脑海中此消彼长，中文写作得心应手的优势也逐渐消磨殆尽。在这一方面，我“西化”得更厉害，中文虽是我的“母语”，但仍有逐渐被另一个“继母”的语言取代的忧虑。

我知道事态严重，所以在卸下三十年在美教书的重担后，便返港居住，痛改前“非”。虽然还是教书，但语境毕竟不同了，我遂主动地勤写

中文,放弃用英语写学术著作的特权。竟然发现自己的文思不绝,中文的文字一泻千里,一发而不可收拾。但在这滚滚文字的流水中(别人说"血浓于水",我故意用"水浓于血"的意象),也带有不少泥沙:我写的并非清一色的中文,内中有错别字,而且不少字眼是从英文翻译转换过来的,所以我故意用中文白话的语法来掩蔽这种翻译的痕迹。所以我的文章的第一稿往往写得很快,但修改时却煞费周章,一边修正重写(我一向不用电脑)一边叹气,怎么我的中文这么差?岂可望老友白先勇之项背?

所以我注定要作二流学者、三流小说家,和在座的各位名作家不可同"台"而语,虽然还是坐在一个枱面上(到底是此"台"还是彼"枱"?我为了作这个语言游戏,生怕出错,还要去请教古文比我高出许多的老婆)。

这一种写作情境,我叫作精神分裂,英文早有 schizophrenia 一词(糟糕!中文写多了,连这个英文字的拼法也忘了,还要去查字典,然而我却知道这个字被法国理论家衍生后的文化意义),我不过借来自我解嘲罢了。然而我仍然感到十分混淆,不知道怎么办,因为对于这种"双语"(bilingual)的情况,华人圈子中很少有人提及,谈起写作必提自己骨子里的中国文化传统。我也尊重传统,但可能是因为我生下来就有一个十分西化(或希腊化)的名字,总觉得中国传统不是与生俱来,而是后来自己逐渐发现的,所以它也是一种活生生的存在,而且像一条"变色龙"一样,看来千变万化,而且每隔一段时间看它,感受到的色彩都很不同,因此我也相信:传统也是不断开创出来的,和文字一样。

看来我真是一个"混血儿"——混的不是种族的血(即使我处处自称有百分之一的犹太血统和百分之二的中亚血统,也没有人相信),而是文化的血;血太浓了,还是用水较为妥当,而"混水摸鱼"一向是我在中文写作中冒充"作家"的乐趣泉源。至于摸出来的鱼是什么,则只好留待我的读者来批判了。

漫谈我的购书经验

此次返美，趁开学术会议之便，在波士顿和旧金山的书店拣购英文书籍，这是我多次由香港返回美国最大的“购物”乐趣。别人买名牌衣饰和化妆品，我买“名牌”书籍。

什么才是名牌书？我指的大约是两类：一类是学术界名牌学者的最新著作，另一类是非学术性、但影响甚大的书籍。我个人爱好甚广，每次买书，除了“行内”（人文学科）专用书籍外，更喜欢买几本一般读者重视的书籍，特别是影响当今文化、政治和经济思想的著作（但并不一定是畅销书），这个选择就难了，甚至比挑选专门的学术著作更难。

我的方法不是市场调查，而是看《纽约时报》的周日书评版，并到我认为较有水平的书店去印证：如果某一本新书受到书评版首页的评论，而且又在我喜欢的书店中醒目地摆设出来，我就会拿来看几页，甚至还会摸摸书的封面和封底，才决定要不要买。

这一次的经验令我颇为费解。逛进哈佛大学附近两家常去的书店，新书当然琳琅满目，然而却没有一本是真正“醒目”的，最后到了结账的柜台，才发现柜台后面摆满了数十册同一本书：托马斯·弗里德曼 Thomas Friedman 的《世界是平的》（*The World Is Flat*），谈的是全球化的新现象。这本书我早在各大报的书评栏中读到，甚至在旧金山的一

家廉价杂货公司中也看到，但读了几页之后却提不起劲来买，觉得内容虽十分丰富，但理论太过浅薄，减价的精装本（目前还没有纸面本）也贵到二十美金，最后还是没有买。此次又在哈佛附近的某大书店见到了，似曾相识，然而却在柜台后半遮脸，没有摆出来给人看。为什么？或许是摆出来了我没有看见？

我不好意思问店员："你拿一本给我先看看好吗？"只好说："有没有纸面平装本？"她说没有。我只好拂袖而去，看来也只好回到香港后等着买平装本了。而香港的英文书店一向最令我失望，摆设出来的都是一些不三不四的畅销书，尤以财经和管理方面为多，有关文化的新书寥寥无几，但愿这本《地球是平的》还会在香港买得到，因为书店对美国畅销书也一向另眼相看，作者毕竟是《纽约时报》的知名专栏作家。

我事后分析原因，得到一个似是而非的结论：美国大学城的书店可能比普通书店有鉴赏力，可能觉得这本书的分量还不够，虽然畅销，还是不便摆出来。为什么分量不够？我没有细读，不便评论。然而另一本有关全球化的书——约瑟夫·斯蒂格利茨（Joseph Stiglitz）的《全球化及其不满》*Globalization and Its Discontents*，我却在美国各大书店都看到，十分醒目，所以买了一本，不料返港后，在香港某中文书店也看到了。这两本书对"全球化"一捧一贬，为什么还没有在华人地区引起广泛的讨论？特别是世贸组织WTO最近在港召开大会，一般媒体只谈韩国农民示威和香港警员的尽忠职守，却没有任何媒体或评论家引经据典讨论"全球化"的优劣？世贸大会就是一个"全球化"的典型力证。原因可能很简单，华人读者还是要等着看看中译本，而大部分的香港读者根本不看英文书，只有《哈利·波特》是个例外，但也往往是子女等不及中译本而先看英文版，父母在压力之下才不得不看。我没有子女，所以至今还没有看《哈利·波特》，电影也不看。也许我是一个典型的

高调书虫，不屑看畅销书，但也不尽然，坐飞机长途旅行时，我看的都是英文畅销书，尤以侦探和间谍小说为多，乐此而不疲，甚至还仿照这类书的风格自己也写了一本间谍小说《东方猎手》——却至今无人问津。

如果把读书和买书作为文化消费来看，我绝不是典型的消费者，因为我是一个“学者”。然而事实并不尽然。

去年买了一本有关消费的英文畅销书：帕科·昂德希尔（Paco Underhill）的《顾客为什么购买》*Why We Buy: The Science of Shopping*，读后大失所望，因为书中所谓的“科学”方法，就是市场调查。然而内中有一章名曰“感官的购物者”倒对我颇为适用。这位美国作者说，在美国的亚裔购物者最不相信包装，拿到手的名牌物品一定要先打开来摸摸闻闻，亲眼看一看内中的香水、肥皂和洗发精是否真实无误。我大抵也是属于这一类，不过我买的商品不是香水肥皂，而是书。

走笔至此，且让我为有心的读者提出另一个经验：约三四年前，我在《纽约时报》读到一本有关“全球化”的畅销书，由哈佛大学出版社出版，名字就叫作 *Empire*，我是时恰在哈佛，于是立刻到书店去买，竟然卖完了，只好等重印第二版才买到，买到也没有先读，后来读后依然失望。不过，最近读到世贸组织开会期间各民间团体的游行事件，倒令我想到该书的最后一章和另一本续集，题目就叫作 *Multitude*，其中说的是因全球化而衍生的自动自发的全球性“群众”运动。这个理论是否已经得到“实践”？似乎也没有看到媒体或学界的讨论。

忧郁之都与动感之都

最近，我正在看一本厚厚的书，是英文翻译自土耳其文，我看得很慢：一页一页地看，一个字一个字地看，有时还放下书回味一番，看来需数月才能读完。

这本书名叫《伊斯坦布尔：一个城市的回忆》（*Istanbul: Memories and the City*），作者是土耳其最知名的小说家帕慕克（Orhan Pamuk）。据闻他是今年诺贝尔文学奖的热门人选，但可能因为他言论大胆，在接受瑞典某报社记者访问时，说了一些上世纪土耳其压迫亚美尼亚与库尔德族的言论，被伊斯坦布尔的地方法院起诉，因而使得诺奖评审团有所顾虑，怕诺奖会引起干预土耳其内政的嫌疑（台北《联合报》副刊曾有廖炳庆教授的一篇简介帕慕克的精彩文章《记忆的废墟》）。如此消息属实，再次证明诺贝尔文学奖对文学以外有诸多考虑，反而没有文学的勇气。

《伊斯坦布尔》是自从捷克作家昆德拉的早期作品以来，最令我着迷的一本书，特别是第十章：Hüzün——这个土耳其字的原意是忧郁，但它的文化意义则更广泛，它源自阿拉伯文，而且在《可兰经》中也有迹可寻，但帕慕克却和另一位原籍中东的美国文学批评家萨依德一样，更注重“入世”和“世俗”（Worldly）的意义，他甚至认为整个伊斯坦布

尔的都市文化特色就是 Hüzün——忧郁。

"伊斯坦布尔——忧郁之都"和"香港——动感之都"岂不成了最有趣的对比？一个是忙得喘不过气来（连此文也是匆匆赶出来的），每天都和时间在竞赛，跟金钱在竞走，拼个你死我活。而另一个呢？每天都在同一幢楼里，凭着一扇迷蒙的窗户，看屋外的风景——一座座古老的废墟！

帕慕克在本书的第二章中说，他家颇富有，和亲戚聚居在一幢大楼里，每家客厅都有一座钢琴，但从来没有听人弹过，他的最后一个单身叔叔结婚的时候，新娘照样也带了一座钢琴进房，但在此后的半个世纪中，她每天只是凝视窗外度日，却从来没有摸过琴键，它虽然成为生活的一部分，但却不是属自我的；如果说这是"自寻烦恼"也不确切，因为烦恼是一时的，心情好了就过去了，而且烦恼可以解决，忧郁却不能解决，是因而不是果，有点像人类学大师刘维·斯特劳斯所描写的巴西森林的法国字 Tristess，但伊斯坦布尔又非处于热带。

我一页一页地读着，也不停地回忆自己的过去。读大学时全家搬到台北，我每天走过那条小巷子，到处是钢琴的声音，我家的小书房更是琴声不断，因为有川流不息的小学生和大人来学琴，家母就是一个钢琴教师。在我的回忆中，台北还是一个未"开发"的都市，充满了"市户"，但不忧郁。伊斯坦布尔有两千年以上的历史。还记得多年前——约在六十年代末——我只身从欧陆流浪到伊斯坦布尔，在那条黑濛濛的桥上闲逛，桥下两条江水汇流，原来就是教科书本上说的博斯普鲁斯和幼发拉底河的交汇口。从桥上走进市区，到了一个人烟稀疏的广场，中间有一个石碑，仔细一看，原来就是当年君士坦丁大帝誓师的地方。又到一家咖啡店品尝浓得化不开的土耳其咖啡，对面来了一个东方模样的人（土耳其人其实混血得很厉害，有各种深浅肤色），劈

头问我一句:“你是中国人吗?”还没等我回答就说:“我也是,你看这个样子像不像?我是蒙古种,是成吉思汗远征欧洲路过时遗留下来的种!”我当时并不想和他辩论真伪,只是觉得奇怪:怎么这个城市到处都是历史和回忆?也到处都是废墟!

现在是否还是如此?一位土耳其的女社会学家告诉我:“早已不是了,土耳其的中产阶级和香港中环阶层一样,只是一意西化,向欧洲靠拢。”帕慕克也说:当今的伊斯坦布尔人把废墟和贫困划等号,引以为耻,“历史变成了一个无意义的字眼”,然而遗忘历史并不能减轻伊斯坦布尔人的忧郁,反而感到更忧郁——不但感受到失去一切的痛苦,而且还会“被逼发明新的失败感和新的表现贫穷的方式”。

妙哉斯言!倒真是触动我重游伊斯坦布尔的游兴!约三年前的春天,我有一个机会到伊斯坦布尔去参加一个学术会议(就是应这位社会学家的邀请),但坐失良机,因为妻子的忧郁病(Depression)突发,我只能留在家里全心照顾她。如今她早已康复,我们却又坐失另一次良机:帕慕克赴香港访问,在城市大学演讲,我们却去了上海——另一个毫不忧郁的城市。现在我读这本《伊斯坦布尔》的书,原来是想写一篇旅游文章,却不知不觉神游到帕慕克的文学世界中去了。

我认为就凭他书中的这股忧郁,就值得获诺贝尔奖,至少比哈洛·品特的荒谬剧更有意义。当然这又是我的意见。

从诺贝尔文学奖说起

今年的诺贝尔文学奖得主是哈洛·品特(Harold Pinter),我并不觉得奇怪,只不过又再次加深了我对于这个文学奖选拔委员会的"偏见":看来选委诸公都是过了气的欧洲现代主义者,所以才会选出这个过了气的现代主义剧作家。

品特的二十多部剧本多写成于五六十年代,显然上承贝克特(Samuel Becket)的现代主义荒谬剧的传统,不过再将内容发展到英国的上层和中产阶级。贝克特剧中的沉默是有哲学深意的:当时还是"上帝已死"的"存在主义"时代,贝克特、萨特及卡缪是同一代人,在不同的文学岗位上探讨类似的"人生无意义"话题。到了品特,就开始"玩票"了,他剧中的沉默场景,最多不过好玩,有讽刺的效果;他要的是小聪明(也真是聪明)把英国上层社会的仪节和枯燥的婚姻关系调侃得好像甚有深度,如《生日宴会》(*The Birthday Party*)和《情人》(*The Lover*)等剧。他又会改编小说为电影剧本,把当年在形式上颇为新潮的小说《法国中尉的女人》的结局,变成另一种对等的电影式结局,真是聪明之至!然而改编之后是否仍有深度?也许品特会说——用他惯有的"品特式"(Pinteresque)的说法——这就是这样,也没有什么好说的,什么叫作深度?

品特的作品当年的确大红大紫，可能诺贝尔文学奖诸公也和我一样老，或比我更老，对他年轻时代的“先锋”艺术的印象念念不忘，所以和经济奖的评审方法相似，往往颁给二三十年或三四十年前有特殊贡献的人。如果说这是一种“终身成就奖”，我们就应该把得奖作家的全部作品放在一个更广阔的视野中来看，因此我们不禁要问：这个品特式的现代主义传统，是否在当年开创之后产生巨大的影响？并如何影响后代作家？对于这个问题，我的回答是：当然有影响，因为英国剧坛有不少剧作家在模仿他，也写了不少有关夫妇和情人的悲喜剧，最近改编自舞台剧的影片《诱心人》（*Closer*）就是一例，而品特在美国的传人就是此片的老牌导演麦克·尼古斯（Mike Nichols）。然而这种影响在西方是否产生重大的艺术突破？我的答案却是否定的。品特的作品看多了可能会不耐烦，至少我个人如此。如果要把品特放在整个二十世纪西方戏剧传统来看，我认为他的地位绝对比不上美国的尤金·奥尼尔（Eugene O'Neill）、亚瑟·米勒（Arthur Asher Miller）和田纳西·威廉斯（Tennessee Williams）。当然还有法国的贝克特（Samuel Beckett）、尤内斯库（E. Ionesco）和瑞士的迪伦马特（F. Durrenmatt），这些都是我在六十年代初抵美国留学时代的现代主义偶像。

然而现代主义的真正精神又何在？我觉得反而是被品特这类的“玩家”玩掉了。除了品特外，美国还有鼎鼎大名的厄普代克（J. Updike）和菲利普·罗斯（Philip Roth），二人的文风和写作技巧都是一流的，绝不亚于品特，我猜这两位作家一定在咬牙切齿：“品特能得，为什么我不能？”这是一种作家惯常的反应。我对这种反应的反应是：耐心地等着吧，迟早会轮到你的，因为诺贝尔委员会中的各委员也各执一词，争辩不休，今年选不上的作家还可以在明年或以后重新讨论。

英国当代剧作家中，至少有一人在我心目中的地位比品特还高，因

为我喜欢他的作品(这当然是我的偏见)——汤姆·斯托帕德(Tom Stoppard),他也和品特一样,以现代主义的荒诞戏起家,当年的作品如《罗森·格兰兹与吉尔·登斯顿之死》(*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*)也曾轰动一时,但史托柏和品特最大的不同是他并非出身于英国,而是来自捷克,所以他的作品较品特的更有历史感和讽刺意义,如《谐谑》(*Travesties*,写的是乔哀斯在苏黎世巧遇列宁)、《乐园》(*Arcadia*,描写两个不同历史时代的男女关系),还有描写俄国知识分子流亡的三部曲:《乌托邦之岸》(*The Coast of Utopia*)。在这些作品中,史托柏用各种方式来探讨和重溯历史,也让我们多体会一层欧洲文化的意义。至少他比"浮面"的品特深刻多了。

当然,故作深刻状而得奖的也大有人在,但这些作家,我至今几乎连名字也记不得了,去年得奖的奥国女作家耶利内克(Jellinek)就是一例,我连她的小说改编成电影的《钢琴教师》也看不下去。其实故作深刻和故作浮面如出一辙,都没有意义。

我认为亚洲作家中至少有两人应该被列入考虑:土耳其的帕慕克(Orphan Pamuk)和印尼的普拉姆迪亚(Pramoedya Ananta Toer),前者曾来过香港城市大学演讲,他的作品往往以他的故乡伊斯坦布尔(见其同名小说)为背景,巨细入微;后者的四部曲《布鲁四部曲》(*The Buru Quartet*)大半是作者先在集中营里口述后来出狱后写成的,气派更大,几乎就是一部印尼开国史,主角是一个类似梁启超的印尼报人。容后再作介绍。

哈洛·品特得奖,值得不值得?我的回答是:值得(他当年的名气),也不值得(他作品的总值)。

悼念天灾的无辜灵魂

二〇〇四年底在印尼发生的大地震和因之而起的南亚大海啸，为二十一世纪带来一个不祥的预兆。明日会更好？那么明日之后呢？

偏偏这个“明日之后”(The Day After Tomorrow)的臆想印证了一部发行不久的好莱坞电影，或者更应该说，那部不太出色的电影却印证了即将爆发的“现实”。泰国的一些灾民甚至把自己的洪水余生经验，比作电影里的某些情节，例如那场海啸冲过纽约港口的自由神像，接着排山倒海而来，冲向曼哈顿拥挤不堪的街道、行人和车辆。

艺术模仿现实还是现实模仿(专供消费的)艺术？到底全球化的未来世界是一个乌托邦，还是反乌托邦？文化研究的学者又大有文章可作了。在此，我并不愿作理论文章，却想把个人最近一次平凡的经验和片段臆测提出来，作一次“半感性”的反思。

去年圣诞节前，我和妻子心血来潮，到印尼的巴厘岛度假数天。我们从未去过这个世外桃源，此次在一家舒适的酒店住了几晚，又到山上风景区的一个印度教和佛教寺院瞻仰一番，晚上在王宫前看了一场民间舞蹈表演，当然也吃了几顿价廉物美的美食，就高高兴兴地回来了。

作为一个生平第一次踏足印尼的游客，我只能走马看花，没有什么深刻感受，只觉得这个小岛到处充满了宗教气息，而人民的生活也处处

和魅魑魍魉的神仙世界分不开。它对我的吸引力就是这种“鬼气”，土风舞更是如此，舞者带上面具后，不但好像中了邪，而且变成了鬼，把整个巴厘岛所蕴藏的神仙鬼怪故事一个个展现在我眼前。我不禁想到“现代化”理论中的“去魅”（disenchantment）。巴厘岛文化恰恰相反，把我这个典型现代人引入鬼域，又重新着了魔，真是不亦乐乎。鲁迅在世，可能也会喜欢。

归来不久，我就在新闻报道中听到印尼大地震的消息，我又想到巴厘岛，但愿它依然平安无事，同时心中又产生另一种臆想：莫非这个岛中的神仙震怒了？它不愿伤及本土，却移师北上，带着大鬼小鬼到印尼北部的另一个海边去发难，遂引起庞然巨灾。

我已不是第一次有此臆想，十多年前美国洛杉矶发生大地震时，我就在当地。当时半夜曾听到高楼大厦抖动的声音，凌厉得有如鬼哭神嚎，我直觉感到大自然对“文明”不满了。在洛城过度资本主义多年的压迫下，终于震怒起来！这种臆想当然毫无理性根据，只不过是我对洛城不满再次发泄而已，甚至有点幸灾乐祸，恨不得地震把比弗里山附近那些明星豪宅震下海底！

洛杉矶地处太平洋彼岸，地震后却没有海啸，倒是印度洋之南的印尼、泰国、锡兰无缘无故受到波及，也白白葬送十几万无辜生命！我和妻子本来计划在巴厘岛之行后，再去泰国普吉岛玩玩，但却因酒店客满而未成行，虽幸免于难，但仍惊吓不已。这一次与洛杉矶的经验不同，上次我心中还有怨天尤人的味道，这次只有切身的哀伤，仿佛自己大难不死，却眼睁睁看着亲友一个个蒙难。当然，圣诞节的欢乐气氛也一扫而空。和大多数香港人一样，我们也寄出了一点捐款，但心情仍难平静，除夕和新年都是在家悄悄过的。

这几天我的“娱乐”之一就是重看那部内容平淡无奇的好莱坞影

片《明日之后》,下意识之间似乎要借助现代科技去感受一次海啸的滋味。此次却觉得镜头拍得有点虚假,但片尾美国副总统说了一句话,倒让我心里久久不能平静。

他在片中的电视广播中说:此次整个北部"第一世界"在海啸后被冰冻成灾,要感谢南部"第三世界"的人给予援手和照料。我看后不禁又在臆想:"第一世界"的人无尽止欲望而导致"全球暖化",如今地震与海啸的天谴却要"第三世界"的印尼、泰国、锡兰、斯里兰卡和印度的人去承担!而且布什总统至此又显出他那"单边主义"的霸主本色,最初提出的捐款吝啬得不成比例,而在伊拉克丢起炸弹来却出手极为豪爽。

相信不少亚洲地区的人都有这种感受,我难免有点愤愤不平:"第一世界"的人到"第三世界"去度假,至今视为天经地义,而后者更是求之不得,一切都是为了经济。然而从另一个意义而言,还不是"第一世界"被挖空了魅力,反而要到阳光普照的南方"第三世界"去"着魔"?甚至填补一点心灵上的不足?"第三世界"为"第一世界"提供了无穷无尽的物质和精神资源,现在该是"第一世界"回馈的时候了。

心中怨气稍为平复之后,想为受难者致哀,遂选出一张刚买还没听的唱片——施尼特凯(A. Schnittke)的"小提琴和大提琴第二号协奏曲"来听,第一乐章开始后不久,就传来一段圣诞歌曲《平安夜》,但微弱的旋律随即被雷霆万钧而极不协调的交响乐淹没了,就像海啸一样。我在音乐中的感受毕竟比电影更深。

我心仪的一条汉子王正方

海外华人知识分子界有一个奇人王正方，这位美国电机博士是轰动全球的影片《北京故事》(*A Great Wall*)的导演；香港名艺术片《半边人》的男主角。在一部描写美国华侨的经典影片《老陈失踪了》(*Chan is Missing*)中，他饰演一个旧金山厨师，满口粗话，我每次在班上放映此片，看到这个镜头就忍不住发笑；而在吴宇森导演的《英雄本色》第二集中，他客串饰演牧师，为了救友被乱枪射死，我每看到此处又忍不住要笑，因为王正方这个人的真正性格真是太不像牧师了，如果他会出家皈依宗教的话，太阳必会从西边升起。

我和王正方交往不深，却心仪其人已久。第一次在旧金山的一个华人社交场合见面，至今也有三十年了吧，就被他的满口粗话中的艺术才华和胆识所折服。那是"钓鱼台运动"如火如荼的时代，美国刚承认中共，海外不少知识分子风起云涌投身政治运动，王正方是其中之一，到处演讲、开会、演戏，我就看过他和他的朋友戈武演的《过客》，该剧改编自鲁迅的名作，我对他们的诠释颇不赞同，把《过客》演得太英雄气了；但对他们全情投入的演技却大为佩服。

王正方这个人的性格特色就是全情投入，他更是性情中人，交朋友三教九流、五湖四海，骂起人来痛快淋漓，这种"豁出去"了的作风乃知

识分子所少有,一般的读书人往往是文弱不堪,作学问头头是道,但做起事来往往畏首畏尾,当年在美国大学任教的华人(包括我在内)更是如此。所以第一次见到王正方就觉得他很痛快,是一个"游侠"式的人物。但更令我折服的是他对电影的热情和执着,记得我们第一次见面不久,就听说他辞去了大学教授的稳定职位,毅然改行去拍电影,未几就拍成了《北京故事》。

后来我们失去联络。不久之前,大约在五六年前吧,又突然接到他的电话,希望我可为他引见哈佛费正清(John K. Fairbank)教授遗孀费慰梅(Wilma)。费教授是我在哈佛求学时代的老师,他去世后我常去他的居所探望慰梅女士,以母视之,也顺便为她处理一点公务。公务之一就是安排她的那本英文书《梁思成和林徽因》的中译本出版事宜。原来王正方看完此书后大为感动,希望得到慰梅女士授权拍成电影。那次访问十分愉快,正方和他的制片人详细探问慰梅女士有关林徽因的各种细节。原来费教授夫妇和梁林二人早已是忘年交,慰梅女士和林徽因的书信往还,更是此书最精彩的部分。正方慧眼识英雌,坚信此片如能拍成必会同样感人。

可惜事与愿违,这个计划至今胎死腹中。后来林徽因的大名因电视片《人间四月天》而大为走红,但至今只有圈内人才知道林徽因和费慰梅的这段中美友谊的佳话。

我提起这段往事,也是由于正方上周突来的长途电话而起,原来他刚刚在台湾出版了一本情文并茂的回忆录,书名是《我这人长得别扭》。其实正方倒有一份北方男子汉的潇洒粗犷之风(其实他是江西人),"放荡不羁"这四个字用在他身上,真是再适合不过。但我又觉得正方在思想上却有一股"别扭"劲儿,因为他多年来执着的是同一个主题:知识分子的节操和承担。

在这个“后现代”的商业社会，很少人谈知识分子了，去年广州《南方人物周刊》选出五十位具有影响力的“公共知识分子”，就被勒令禁止，于是中国大陆的媒体只好退而求其次，把“知识分子”改成“知道分子”，一字之差，内容指涉也大为不同。王正方和我都是属于“上一代”的海外华人知识分子，在美求学时觉得知识非但不够用，而且无法解决更切身的文化认同问题，关于这一方面的文学记录就是张系国的著名小说《昨日之怒》。我不禁忆起当年的王正方，也充满了一股怒气，非但对美国的种族歧视不满，更怒的是当年的国民党当局软弱无能，在这种心情的驱使下遂产生“认同转向”——重新回归大陆上的祖国。然而，现实和理想之间总有一段距离，这一批最早自美国回归祖国的海外知识分子，看到文革后的中国满目疮痍、一片废墟，理想很快就破灭了。

读完王正方的这本回忆录，我个人更是百感交集，不能自已，特别看到全书的后半部，记叙他和不少亡友如王尚义、戈武和胡金铨等人的交情，更是感动万分，一方面为书中行云流水的文字——简直是一系列的各种电影镜头，而且对话丰富——所吸引，一方面又被文字背后的历史和真情所感动，似乎觉得这本书所代表的时代已经过去，当年的理想也随风而逝。然而，有了这一本书，也多了一个见证。

王正方是一条汉子，如果他将来拍电影，我一定自愿去充当配角。



中国城市现代化的悖论

刚从上海和苏州讲学归来，心中似有郁郁不欢的感觉，反思再三，不得其因。上海和苏州二地的同行学者在学术上欣欣向荣，学生竟然也看我的书，这当然令我高兴；在上海朋友家作客，又在苏州的一家茶馆（台湾人开的）品茗，更属赏心乐事。还到了附近的常熟、南通等地游览，让我发怀古之幽思，不亦乐乎。

为什么我回到香港后心中仍隐隐藏着一股无言抑郁？脑海中涌起的不是这些良辰美景，而是在上海到处看到的阴森森的高楼大厦，和在苏州呼吸到的铺天盖地的灰尘——这个古老的文化城，早已被“现代化”搞得翻天覆地，城郊新楼幢幢，市里街道被挖得遍体鳞伤，在寒冬阴森的气氛笼罩之下，我几乎看不见一丝绿色。好不容易在“沧浪亭”旁边闻到一点梅花将开的香味，心情才稍觉轻松舒畅。

据闻苏州全城大兴土木，就是为了明年春天举办一个国际古筝展大会，为了招揽游客，所以全城要一新耳目，把旧城变成新城。

也许这只是一个藉口，真正的原因是各地的领导干部都在互相竞争，务期在各种现代化的统计数字上遥遥领先。甚至全国各大城市在“定位”上也发生争执：到底有资格作“国际大都市”的城市有几个？上海和北京是否还要更上一层楼，变成“超级”大都市？从我个人的立场

而言，这种恶性竞争只有一个指数——塞车（堵车）的时间和密度，照我的经验估计，北京堪称第一！

我从城西的清华大学搭计程车到城中心王府井，在下班拥塞时间（四时到七时）竟花了整整一个半小时。回到王府井，又发现整条行人道两侧到处都在卖汽车广告，甚至收音机中也传出"我什么都不要，非买汽车不可"的广告声音，赤裸裸的欲望展露无遗，比我在美国资本主义社会听到的任何消费广告更直截了当，似乎全国上下都在竞相买车，短期内要把整个中国刚建好的公路塞得满满的。难道这就是"小康社会"美梦？我不禁想到法国大导演让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard）的那部名片《周末》，特别是片中那几场塞车的"奇景"。

看来全中国活在一个现代化的悖论之中，为了生活得更美好，所以要急速的现代化，各种科技建设愈快愈好；然而发展过度的代价是什么？上海大学王晓明教授最近在研究上海的地产和广告，他亲口引述一位地产商的广告豪言：他贩卖的是一种新的生活方式，房子只不过是附的赠品而已。那么这种新的生活方式又是什么？如何从"旧"的生活方式过渡到新的生活方式？当然大部分的地产商根本不管什么生活方式，待到房子盖好之后，让搬进去住的居民去面对各种生活和心理上问题。

为什么建筑设计和都市规划只能是建筑商或政府的"专利"，而市民却不能参加公开讨论？为什么上海或北京或其他城市的知识分子，在这方面没有任何发言权，而只能在事后才提出批评？最近香港的"西九龙"发展计划曾引起些许争论，可能又是不了了之。到底这是一个居住社区或是文化发展的蓝图？为什么设计师又是诺曼·福斯特？

如果说，对于中国都市发展，知识分子或文化人的发言空间甚小，那么几位国际级的建筑大师如福斯特和库哈斯（Koolhaas），参与的空

间却愈来愈大。最近我看了一份建筑会议（一九九五年在韩国汉城，今首尔，召开）的发言资料，内中国际级大师云集，几乎众口同声地称赞，中国所提供的空前未有的建筑空间，可以让各国的建筑师来此大展身手，前途无量。最近夺标的一项大生意（北京中央电视台大楼）又由库哈斯获得。这位哈佛建筑学院的名教授就是“通属城市”（generic city）理论的缔造者，我也曾多次介绍过。据说此次库哈斯为中央电视台所作的L字形设计颇受欢迎。

库哈斯还有一种说法：如果一个古城要保存文物或旧城的话，干脆就把老城圈起来作为旅游点，然而在郊外盖起大型的商场、住宅区等等新式建筑，所以居民只有想怀旧的时候才进城，每年几次也就够了。换言之，在他的“通属城市”里购物旅游是日常生活中的大事，一种新生活方式也自然随之而生，其他的古特保存或地方文化等事都不重要。

如此看来，将来的上海和苏州也会和香港一样，变成一种“通属城市”。当然，这种新的都市模式也有它的好处：物质生活舒适，交通方便，是消费的天堂，也可能就是“小资”和白领阶层梦寐以求的未来世界。我可以想象一个台湾商人把全家搬到苏州附近的工业园里定居，内中附设商场、学校、餐馆和咖啡店，自成一个世界，至于城里古老园林，也许在周末搭上旅游车去逛一次就够了。

在苏州的最后一天早晨，朋友带我和妻子到“藕园”去小游，在寒风之中，我们在画廊水榭散步，游客零落，园子里安静得出奇，我突然想到《红楼梦》中被抄家后的大观园。也许将来的苏州庭园，除了作旅游点之外，也只有供凭吊的份了。

[General Information]
书名=苍凉与世故
作者=[美]李欧梵著
页数=277
出版社=上海三联书店
出版日期=2008.6
SS号=12037594
DX号=000006566984
url=http://book2.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000006566984&d=9356AD9D8B29EFCD48164CFD27563BEA&fenlei=0903030403&sw=%B2%D4%C1%B9%D3%EB%CA%C0%B9%CA